EDIÇÃO 130

rascunho.com.br

rascunho

O jornal de literatura do Brasil

DESDE ABRIL DE 2000

INÉDITO

NOSSO AMOR POR CLARICE LISPECTOR

Conto de Homero Fonseca • 29

CURITIBA, **FEVEREIRO DE 2011** | PRÓXIMA EDIÇÃO 1º DE MARÇO | ESTA EDIÇÃO NÃO SEGUE O NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO

FOTOS: JAIME SOUZA E BEL PEDROSA / ARTE: RAMON MUNIZ

“Parece — e talvez seja — pretensioso, mas a minha meta, para leitores de qualquer idade, é fazer literatura. Acredito, firmemente, que a literatura seja, em si, formadora.

MARINA COLASANTI • 4/6

“Um romance tem grande chance de se tornar irrelevante se não fizer valer seu poder de conhecer e de investigar o mundo histórico.

RUBENS FIGUEIREDO • 12/13

10
O CORTIÇO
Aluísio Azevedo

15
NO BURACO
Tony Bellotto

BEL PEDROSA/ DIVULGAÇÃO

19
A ESCOLHA DE SOFIA
William Styron

22
SEU ROSTO AMANHÃ
Javier Marías

CARTAS

: : rascunho@onda.com.br : :

CONTRIBUIÇÃO

Foi com muito prazer que tive a oportunidade de ler o **Rascunho**. Ele traz uma grande contribuição cultural, social e política. As matérias escritas com critério e muito cuidado pelos profissionais comprometidos com a literatura são de enorme valia para aqueles que desejam conhecer um "bom" livro. Além disso, para nós leitores e estudiosos da literatura, amplia a rede de indicações e opiniões sobre as obras, não ficando detidos a listas com livros comerciais, sem nenhum valor literário. Como profissional na área de educação, sugiro que a literatura infantil ganhe um espaço de crítica, visto que temos grandes escritores e ilustradores editando bons livros. Gostaria de parabenizá-los pelo trabalho e contribuir para que muitos outros exemplares sejam publicados tornando-me assinante do jornal.
Ana Ribeiro • Rio de Janeiro

FERREIRA GULLAR

Que lindo está o **Rascunho** deste novo ano com Ferreira Gullar. Suas poesias são trabalhadas com meus alunos do ensino médio e ensino fundamental, todo ano. O poema *Traduzir-se* todo aluno que passa nas minhas aulas já o interpretou de alguma maneira. Viva Ferreira Gullar, o maior poeta vivo da literatura brasileira.
Mara Paulina Arruda • Chapecó – SC

GULLAR E VIDRAÇA

Foi um presente do **Rascunho** a excelente entrevista de Ferreira Gullar! Concordo com o Mestre Gullar: poeta não precisa de conselhos, mas de apoio para quebrar paradigmas e superar a marginalização do autor novato e anônimo, eternamente excluído do mercado editorial. Editar o que se escreve é muito difícil, exceto para a obra independente; porém é imprescindível idealismo, coragem e... muito dinheiro! Outrossim, parabenizo a ótima coluna **Vidraça** de Luís Henrique Pellanda.
Luís Santos • Curitiba – PR

O SITE

O **Rascunho** é um site muito bacana, sempre com material altamente informativo. Além de ser de fácil navegação, é um espaço substancioso.
Leonardo Zegur • via e-mail

Envie carta ou e-mail para esta seção com nome completo, endereço e telefone. Sem alterar o conteúdo, o **Rascunho** se reserva o direito de adaptar os textos. As correspondências devem ser enviadas para:
Al. Carlos de Carvalho, 655 • conj. 1205
CEP: 80430-180 • Curitiba - PR.
Os e-mails para: rascunho@gmail.com.

:: literalmente :: MARCO JACOBSEN

:: translato :: EDUARDO FERREIRA

Dispor do original para compor um texto novo

Traduzir dá sensação de poder diante do texto alheio. Traduzir é dispor do texto, para certo fim, este determinado pelos interesses do público alvo, dos editores e, claro, do próprio tradutor. Traduzir é dispor, no sentido de transformar o original a sua maneira, fazê-lo a sua imagem. De uma maneira que nenhum outro tradutor faria. Cada texto traduzido leva marca indelével de seu tradutor, lado a lado com outra marca identificável, do autor.

Poder que, como qualquer outro, se deve exercer com moderação e inteligência. Dispor de maneira responsável — que dá o sentido de "fidelidade" do tradutor diante do texto e do autor. Este, vivo ou há tempos desaparecido, assombra o texto como espectro inesconjurável. Impossível afastá-lo, como para encontrar tempo para ficar a sós com o texto e melhor entendê-lo. O barulho ensurdecedor de tantas solicitações e tantas vozes misturadas. Há que conviver com dois ao traduzir: texto e autor miscigenados no preto e branco do papel.

Ainda assim, há poder ali — no ato de traduzir. Dispor para recompô-lo e apresentá-lo de modo palatável ao novo leitor. Tarefa fácil nunca há de ser. A inspiração está toda ali — toda uma teia de sugestões que, compreendida, está à disposição do tradutor criativo. Remontar peça a peça todo um novo texto — novo diante do original, este ascendente do traduzido.

Dispor é não apenas recompor algo que se apresenta disperso em língua alheia. Toda ordem ali é só aparente, que mera tradução literal não será capaz de recuperar. Quebra-cabeça sem guia nem modelo, que nunca se sabe com toda a certeza se foi de fato bem ou mal montado. Talvez algumas arestas como guia, mas todo o miolo resta como enigma a decifrar, com poucas linhas de segurança. Toda certeza ali é enganosa, a tradução que se apresenta fácil pode desorientar e produzir desestruturação do texto dezenas de página adiante.

Dispor é desconfiar também do fácil e de sua própria capacidade para acertar. Algo assim como confiar em certo instinto e inspiração, mas sempre os colocar à prova — prova de coerência e correta estruturação. O texto traduzido, como outro qualquer, tem de estar bem montado. Mesmo que o original não o esteja assim tão bem. Às vezes se exige do tradutor tarefa dupla — traduzir com boa estruturação texto que, em si mesmo, apresenta falhas de consistência interna. Que fazer? Azar do tradutor, que por isso não será remunerado nem lhe será reconhecido feito adicional.

Empecilhos espalhados no texto, adrede ou não, são problemas do tradutor. Deles há muitos. Por obra e talento ou falta do autor. Tanto faz. Faz parte da tarefa do tradutor, que paga caro pelo excesso de inspiração que lhe é oferecido. Nem todo escritor recebe assim doses tão fartas de inspiração, sempre a sua disposição.

Com tudo isso sempre e tanto à disposição, e com toda uma cobrança de fidelidade — e a culpa que se lhe associa naturalmente —, traduzir é tarefa que não poderia deixar de despertar a mais profunda desconfiança. Todos os vícios a acometem: preguiça intelectual, incompetência lingüística ou cultural e, mais que tudo, a soberba. Este sim vício maior a desfigurar o sentido original e tão caro do termo "dispor" — que implica responsabilidade e organização — para transformá-lo em efígie do poder exercido de forma autoritária e caótica. Que gera texto caótico, ao mesmo tempo pobre e pouco inteligível.

Dispor de tempo para dispor do texto de forma inteligente: tornar o original inteligível em outro língua, em outro tempo. Tempo que geralmente não sobra, mas que o tradutor precisa mais do que nunca, nesses tempos de aceleração cada vez maior dos fluxos de informação. Traduza com um barulho desses aqui dentro e lá fora.

rascunho
O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

FUNDADO EM 8 DE ABRIL DE 2000

Rascunho é uma publicação mensal da Editora Letras & Livros Ltda.
Rua Filastro Nunes Pires, 175 • casa 2
CEP: 82010-300 • Curitiba - PR
(41) 3019.0498 rascunho@gmail.com
www.rascunho.com.br

TIRAGEM: 13 MIL EXEMPLARES

ROGÉRIO PEREIRA
editor

LUÍS HENRIQUE PELLANDA
subeditor

ÍTALO GUSSO
diretor executivo

ARTICULISTAS
Affonso Romano de Sant'Anna
Claudia Lage
Eduardo Ferreira
Fernando Monteiro
José Castello
Luís Henrique Pellanda
Luiz Bras
Luiz Ruffato
Raimundo Carrero
Rinaldo de Fernandes

ILUSTRAÇÃO
Carolina Vigna-Marú
Felipe Rodrigues
Marco Jacobsen
Nilo
Osvalter Urbinati
Panzica
Ramon Muniz
Rettamozo
Ricardo Humberto
Robson Vilalba
Tereza Yamashita

FOTOGRAFIA
Cris Guancino
Matheus Dias

SITE
Rogério Pereira

PROJETO GRÁFICO
Rogério Pereira / Alexandre De Mari

PROGRAMAÇÃO VISUAL
Rogério Pereira

ASSINATURAS
Cristiane Guancino Pereira

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Adriano Koehler é jornalista.

Alexei Bueno é poeta.

Cida Sepulveda é escritora. Autora de *Coração marginal*.

Fabio Silvestre Cardoso é jornalista.

Francine Weiss é professora de literatura.

Gabriela Verónica Gonzales é poeta. Autora de *Persona frágil*.

Gregório Dantas é professor de literatura portuguesa da UFGD.

Homero Fonseca é jornalista e escritor. Autor de *Roliúde*.

Luiz Guilherme Barbosa é professor de Teoria Literária e revisor editorial.

Luiz Horácio é escritor e jornalista. Autor de *Pássaros grandes não cantam*, entre outros.

Márcia Lígia Guidin é doutora em Letras pela USP, professora universitária aposentada e diretora da Miró Editorial.

Marcos Pasche é professor e mestre em literatura brasileira.

Maria Célia Martirani é escritora. Autora de *Para que as árvores não tombem de pé*.

Roberto Lota é especialista em literatura.

Rodrigo Gurgel é crítico literário, escritor e editor da Miró Editorial. Também escreve no blog rodrigogurgel.blogspot.com.

Ronaldo Cagiano é escritor. Autor de, entre outros, *Dicionário de pequenas solidões*.

Sergio Vilas-Boas é jornalista, escritor e professor universitário. Autor de *Biografismo*, entre outros.

60 reais
Assinatura anual
www.rascunho.com.br
rascunho@gmail.com

PARCERIA
Cultura Ministério da Cultura BRASIL GOVERNO FEDERAL

ROMANCE PERDIDO 1

Quando participou do *Paiol Literário* (**Rascunho** 127), a escritora Beatriz Bracher contou que, da época em que atuava como editora, em São Paulo, trazia ainda um grande arrependimento. "Há um livro — não sei o nome do autor — que não me sai da cabeça, mais do que os livros que publicamos na Editora 34", disse Beatriz, durante a entrevista mediada por mim no Teatro Paiol, em Curitiba, em outubro de 2010. "Era de um autor do Paraná, e se passava na cidade de Maringá, se não me engano." Beatriz recordava que o romance era muito bom, mas que, mesmo assim, havia pedido ao seu autor que alterasse, nele, alguns pontos, medida que o adequaria à publicação pela 34. Depois de algum tempo, no entanto, alterações feitas, por um motivo qualquer a editora não quis ou não pôde mais publicá-lo. E isso ainda a fazia se sentir mal. "Aquela foi uma experiência muito ruim para mim", explicou. "E, para o autor, pior ainda. Provavelmente aquele livro, de primeira, já podia ter sido editado, porque era bom. Isto é o duro de ser editor: está na sua mão. Esse cara poderia ter uma carreira de escritor, poderia ter outros livros, e por causa do que aconteceu, pode ter se desviado, desistido, desanimado." Mas quem era o tal autor? E de que romance ela estava falando? Beatriz não lembrava.

ROMANCE PERDIDO 2

Meses mais tarde fui procurado, via e-mail, pelo autor do livro a que Beatriz Bracher se referia, o jornalista Edilson Pereira dos Santos. Na época, ele morava em Londrina, e seu romance se chamava **A solidão do espantalho**. Hoje, Edilson vive em Curitiba e trabalha no jornal *O Estado do Paraná*; não se dedicou profissionalmente à literatura. Quem quiser ler alguma coisa do autor, há dois de seus contos publicados no livro **Concursos literários 2006**, editado pelo Governo do Paraná, e que reúne os vencedores do Concurso Nacional de Contos Newton Sampaio. Os trabalhos de Edilson selecionados para essa antologia são *O maior pintor do mundo* e *O parceiro*.

BERNARDO CARVALHO POR OSVALTER

A QUARTA COPA

A Copa de Literatura Brasileira, concebida por Lucas Murtinho, está de volta após uma lacuna de um ano. Por isso, a quarta edição da competição — cuja comissão organizadora é formada por Murtinho, Lu Thomé e Fernando Torres — porá na arena 16 romances brasileiros lançados em 2009 e 2010. O resultado do primeiro jogo — **Como desaparecer completamente**, de André de Leones x **Olhos secos**, de Bernardo Ajzenberg, apitado por Marcos Vinícius — sai no dia 28 de fevereiro. As outras partidas da primeira fase são: **O filho da mãe**, de Bernardo Carvalho x **Se eu fechar os olhos agora**, de Edney Silvestre; **Azul-corvo**, de Adriana Lisboa x **Hotel Novo Mundo**, de Ivana Arruda Leite; **Do fundo do poço se vê a lua**, de Joca Reiners Terron x **Os Malaquias**, de Andrea Del Fuego; **Uma leve simetria**, de Rafael Bán Jacobsen x **Algum lugar**, de Paloma Vidal; **Outra vida**, de Rodrigo Lacerda x **O gato diz adeus**, de Michel Laub; **Sinuca embaixo d'água**, de Carol Bensimon x **Elza, a garota**, de Sérgio Rodrigues; e **Nada a dizer**, de Elvira Vigna x **O livro dos mandarins**, de Ricardo Lísias. Os demais juízes escalados são Fabio Silvestre Cardoso, Mauricio Raposo, Eric Novello, Vinicius Castro, Tamara Sender, Kelvin Falcão Klein, Bernardo Brayer, Antônio Xerxenesky, Leandro Oliveira, Simone Campos, Carlos André Moreira e Dr. Plausível, além de Fernando Torres e Lucas Murtinho. Para acompanhar a Copa, basta acessar www.copadeliteratura.com.br.

BENSIMON VENCE O GAUCHÃO

E o primeiro Campeonato Gaúcho de Literatura acabou na última semana de dezembro. A vencedora foi Carol Bensimon, com **Pó de parede**, que bateu, na final, **Veja se você responde essa pergunta**, de Alexandre Rodrigues. No Gauchão só concorreram livros de contos.

SOUZA LEÃO NOS PALCOS

No mês passado, divulgou-se que o ator Cauã Reymond havia comprado os direitos para o cinema de dois livros do escritor carioca Rodrigo de Souza Leão, morto em 2009: **Todos os cachorros são azuis** e **Me roubaram uns dias contados**. Pois o trabalho de Rodrigo também deverá chegar aos palcos brasileiros ainda este ano, pelas mãos do poeta e ator Ramon Mello — curador da obra de Souza Leão — e da escritora Manoela Sawitzki. Ambos estão produzindo um espetáculo teatral baseado em **Todos os cachorros são azuis**. A peça terá direção de Michel Bercovitch. No elenco, estão Thiago Mendonça, Camila Rodhi, Natasha Corbelino, Bruna Renha e o próprio Ramon. "Além do texto da obra, pretendemos utilizar elementos biográficos — poemas, cartas, fotografias e trechos de livros — como matéria-prima para a construção dos personagens", adianta o produtor. O espetáculo deve estrear no segundo semestre, no Teatro Maria Clara Machado, no Rio de Janeiro.

LEITORA DE SHELDON

No Brasil, livro lido por celebridade vira até manchete. Foi o caso do best-seller **Um capricho dos deuses**, de Sidney Sheldon, que chegou a estampar a capa do UOL mês passado. O motivo: a cantora inglesa Amy Winehouse, de passagem pelo Rio de Janeiro, havia sido fotografada lendo um exemplar do tal romance à beira da piscina do Hotel Santa Teresa.

TERCEIRO ULISSES BRASILEIRO

A Companhia das Letras acaba de anunciar a terceira tradução brasileira do **Ulisses** de James Joyce. A nova edição sairá pelo selo Penguin-Companhia, em 2012, traduzida pelo curitibano Caetano Waldrigues Galindo e com coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. Galindo recentemente publicou traduções de livros de Thomas Pynchon, Lou Reed, Ali Smith e James Agee, também para a Companhia. As outras traduções nacionais do **Ulisses** foram feitas por Antônio Houaiss e Bernardina Pinheiro.

REABRE A BMA

Reabriu no dia 25 de janeiro, como parte das comemorações dos 457 anos da cidade de São Paulo, a Biblioteca Mário de Andrade, fechada para restauro e modernização desde 2007. Considerada a segunda maior biblioteca do Brasil, a BMA conta com um acervo de 327 mil livros, dos quais 51 mil são raros. A reforma custou R$ 16,3 milhões, e foi realizada com recursos da Prefeitura de São Paulo e do Banco Interamericano de Desenvolvimento.

GALENO NA FBN

A ministra da Cultura Ana de Hollanda anunciou sua equipe no dia 21 de janeiro. Para a presidência da Fundação Biblioteca Nacional, ela escalou o jornalista e escritor Galeno Amorim, ex-secretário de Cultura de Ribeirão Preto na gestão de Antonio Pallocci.

FC DO B

Lançada a nova edição do concurso literário FC do B — Ficção Científica Brasileira — Panorama 2010/2011. E a premiação traz uma ótima novidade: uma categoria especialmente criada para eleger os melhores ilustradores de FC do país. As inscrições são gratuitas. Informe-se no site www.fcdob.com.br.

RASCUNHO ENGROSSANDO

A partir desta edição, a tiragem do **Rascunho** salta de 5 mil para 13 mil exemplares e passa a atender 7 mil assinaturas destinadas ao programa Mais Cultura do MinC, para pontos de leitura, cultura e bibliotecas públicas de todo o país. Com isso, o jornal também aumenta em mil exemplares a sua distribuição dirigida, inclusive para as 18 lojas do grupo Livrarias Curitiba que já recebiam o **Rascunho** gratuitamente.

:: rodapé :: RINALDO DE FERNANDES

Exemplo de boa crítica universitária (1)

Intérpretes ficcionais do Brasil: dialogismo, reescrituras e representações identitárias, organizado por Sônia Lúcia Ramalho de Farias e Cristhiano Aguiar, sonda, explica ou mesmo traduz as relações entre literatura e sociedade. Dá continuidade ao livro de 2005 **Imagens do Brasil na literatura**, reunião de ensaios resultantes de um projeto integrado de pesquisa do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Algo importante neste livro de agora, já posto em prática no livro anterior: estabelecer, a cada texto, a diferença entre a escrita da pesquisa e a do ensaio. Nem sempre o texto da pesquisa (ou seja, da dissertação de mestrado, da tese ou mesmo do projeto de pesquisa) tem qualidade, se sustenta enquanto *texto para livro*. O texto de pesquisa comunica o teor dos argumentos, aplica-se em dividir e subdividir em tópicos segmentos temáticos, traçados de idéias — mas falta-lhe, não raro, o estilo, a expressividade exigida pelo ensaio. O ensaísta elabora o texto, pensa na materialidade dele e no que ele pode proporcionar de prazer ao leitor — do mesmo modo que pensam o poeta e o ficcionista. O ensaísta é, antes de tudo, um escritor — e como tal ele arma o seu texto. O ensaio *O rural e o urbano nas profecias revolucionárias de Jorge Amado e Glauber Rocha*, de Sônia Lúcia Ramalho, resgata, com limpidez estilística e força analítica, aspectos importantes de dois contextos da cultura brasileira: o dos anos 40 e o dos anos 60. Aspectos que envolvem o debate, decisivo notadamente para a década de 60, mas já posto com ênfase pelo menos desde a década de 30, acerca das relações entre arte e política, arte e conscientização ou ainda arte e revolução. O resgate feito pela ensaísta tem como base a investigação de duas obras ficcionais: o romance **Seara vermelha** (1946), de Jorge Amado, e o filme **Deus e o diabo na terra do sol** (1964), de Glauber Rocha. O empenho principal da intérprete, e com resultados bastante elucidativos, é mostrar, na estrutura de cada uma das duas obras, as projeções das ideologias revolucionárias de seus respectivos autores. Misticismo e cangaço, assim, repostos e repensados nas duas obras como práticas ancestrais que favoreceram ou deram base ao nosso atraso, são agregados às projeções utópicas de dois artistas que aderiram ao seu tempo, e cada um ao seu modo, às utopias revolucionárias. O ensaio de Sônia Ramalho, assim, com respeitável base teórica, com referências que vão de Hobsbawm a Flora Süssekind, entre outros, se desdobra como um competente estudo acerca da ideologia (no caso, da ideologia esquerdizante) na obra de arte.

CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO.

Na guerra **todos perdem**

MARINA COLASANTI reconta a sua infância nos tempos da Segunda Guerra Mundial

DIVULGAÇÃO

MARINA COLASANTI não declarou guerra a ninguém, por isso a guerra não é sua. Mas é a guerra de sua infância, e por isso é dela também.

: : ADRIANO KOEHLER
CURITIBA – PR

Guerras são ruins para todo mundo, até mesmo para os vencedores. Se no balanço final da história — aquela grande, que vai para os livros para ser eternizada — há sim um lado que ganha e outro que perde, na vida real todos os que foram envolvidos perdem algo. Perdem-se vidas dos dois lados da batalha, perde-se tempo, perde-se liberdade, perde-se a inocência. Mesmo uma criança é capaz de perceber que há algo errado, por mais que seus pais a protejam da realidade. A rotina alterada, a escassez de bens antes fáceis de encontrar, a proibição à menção de determinados assuntos, todos pequenos detalhes do nosso cotidiano que a guerra perturba.

Por mais que haja inúmeros relatos da vida das pessoas durante as guerras, há sempre uma nova história a ser contada. Marina Colasanti, a múltipla artista — escreve poesias, crônicas, contos, livros para crianças, jovens, é jornalista, trabalhou na tevê, é artista plástica, ilustra alguns de seus livros —, nos apresenta um ótimo livro de memórias sobre sua infância na Itália em guerra e nos primeiros anos depois da guerra, até sua partida para o Brasil, em 1948: **Minha guerra alheia**. Porém, mais que um livro de memórias, **Minha guerra alheia** pode ser encarado também como um documento de um período trágico.

O livro inicia com o casamento dos pais da autora, em setembro de 1935, numa Itália prestes a embarcar em sua aventura colonialista. O pai de Marina, Manfredo, fascista convicto, era voluntário dos camisas negras que apoiavam Mussolini na Itália, e já estava com a viagem marcada para a África, onde os italianos conquistariam a Abissínia, a Eritréia e um pedaço da Somália. Marina tenta descobrir de onde vinha o ímpeto guerreiro do pai, seu fascínio pela farda e também pelo fascismo. Ao tentar descobrir isso, voltamos até 1919, quando seu pai tinha 16 anos, para ver pelos olhos da escritora a ascensão do fascismo na Itália. A mãe de Marina, Lisetta, acaba transitando pelo livro como uma personagem mais misteriosa, apesar de ser a maior constante na infância da escritora, pois o pai, como militar, passava mais tempo fora de casa, em viagem, do que com a família.

CRÔNICAS

O livro pode ser lido como um romance, apesar de parecer-se com um conjunto de crônicas dispostas em ordem cronológica, e em que Marina vai descrevendo as mudanças pelas quais passa o seu mundo. Sim, o seu mundo, pois é necessário lembrar que Marina nasceu em 1937, na cidade de Asmara, na Eritréia, então parte da África Oriental Italiana. E como ela foi criança durante a Guerra, faltava-lhe à época a compreensão plena do que acontecia no mundo. Ao relatar que as crianças italianas colocavam os camisas negras e os nazistas do lado dos mocinhos, por exemplo, ela apenas revela uma normalidade: torcemos para o time da nossa casa, não para o adversário. Não há viés ideológico nisso, apenas lógica.

O título do livro não chega a ser um enigma. Marina não declarou guerra a ninguém, por isso a guerra não é sua. Mas é a guerra de sua infância, por isso é dela também. Ao adotar esse tom altamente pessoal para a sua guerra, Marina consegue deixar de lado todo julgamento fácil que a maior parte das pessoas faz quando se fala de uma guerra de outros tempos. Marina não defende ou justifica fatos ou passagens. Em relação ao pai, por exemplo, que até o último momento se manteve fiel a Mussolini, Marina não emite um juízo de valor, mas procura relatar como eram as aparições que ele fazia quando voltava de viagem. Ao adotar essa postura, se perdemos um pouco o "passar a limpo" da história, ganhamos um relato vívido de como era viver em uma época de restrições. Claro, a autora acaba usando a sua experiência de vida, as possibilidades que teve de voltar aos cenários de sua infância — Eritréia, Trípoli, Porto San Giorgio, Como e Albavilla durante a guerra, Porto San Giorgio novamente e Roma após o fim — e uma memória privilegiada para recontar tanto o seu passado como o impacto do reencontro dos cenários de sua infância.

Ao preferir não relatar a guerra em si, mas a maneira como uma criança via os efeitos dessa guerra, podemos ter a impressão de que a situação não foi tão dura assim. Mas é nos pequenos detalhes que a autora revela as dificuldades do dia-a-dia. A escassez de tecidos levava as mães italianas a fazer vestidos para seus filhos com qualquer tecido disponível. Assim, roupas velhas eram desfeitas e viravam qualquer outra coisa. Couro não existia, todo o couro disponível era requisitado para fazer botas aos soldados italianos. Marina sofreu com seus sapatos de tecido na neve do inverno italiano. Não havia comida para todos, e a cada dia ela era mais escassa. Como disse antes, é um cotidiano duramente atacado pelas restrições que a guerra impõe.

Como a escritora não teve contato direto com a realidade sangrenta da guerra — no livro, descobrimos que o mais próximo que a guerra chegou dela foi por meio do bombardeamento de um depósito de combustíveis perto de Albavilla —, podemos até achar que ela romanceia um pouco o período e escreve com um tom que aparenta ser leviano. Mas é necessário lembrar sempre que estamos vendo a guerra do ponto de vista de uma criança e de uma senhora relembrando essa criança, 65 anos depois do fim dos conflitos. A leviandade está nos olhos da criança, mas não na dureza da vida daqueles tempos. Muito mais realista, por exemplo, é o relato do pós-guerra em que Marina conta da sua vida na casa da avó e do convívio com o tio, figurinista de Cinecittá, a fábrica de filmes italiana. Mas ali a autora já tem oito, nove anos, e as memórias são um pouco mais vívidas.

Apesar de manter o foco na visão da criança, Marina Colasanti não se limitou às suas memórias e foi atrás da história daquele período para criar uma obra ainda maior. Às situações de sua vida cotidiana, Marina intercala os diversos fatos marcantes da guerra, principalmente os acontecidos na Itália, para dar o pano de fundo daquela época. O resultado final acaba sendo um belo documento, escrito em uma linguagem cativante, sobre um período trágico da humanidade.

:: ENTREVISTA :: MARINA COLASANTI

CORTE RADICAL

MINHA GUERRA ALHEIA
Marina Colasanti
Record
288 págs.

A AUTORA
MARINA COLASANTI

Nasceu em 1937, em Asmara (Eritréia), Etiópia. Viveu sua infância na África. Depois seguiu para a Itália. Chegou ao Brasil em 1948, e sua família se radicou no Rio de Janeiro (RJ), onde reside desde então. É autora de diversos livros, em vários gêneros, como **Eu sei mas não devia**, **Rota de colisão** e **Passageira em trânsito** — os três premiados com o Jabuti —, além de **E por falar em amor**, **Contos de amor rasgados**, **Aqui entre nós**, **Intimidade pública**, **Eu sozinha**, **A morada do ser**, **A nova mulher**, **Mulher daqui pra frente** e **O leopardo é um animal delicado**, entre outros. É casada com o poeta Affonso Romano de Sant'Anna.

TRECHO
MINHA GUERRA ALHEIA

De Asmara, Manfredo, que trabalhava na Confindustria (Confederazione Generral dell'Industria), foi transferido para Trípoli, e novamente a família mudou-se. Dessa vez, uma casa rodeada por jardim. Não sei como é possível lembrar já que eu era tão pequena, mas lembro. Um muro alto e branco, um cacto enorme junto ao muro, um poço, três degraus para a cozinha, um cão.

O cão era um pelo-de-arame que vinha me acordar de manhã. Não se chamava Zemba. Zemba foi outro, um pequeno galgo italiano magro e sempre trêmulo que tivemos depois. Fazia jus ao significado africano do seu nome, "mosca". E, como mosca, pousou onde não devia. Fomos passar uma tarde em casa de um amigo de Manfredo, Zemba junto. Mas o amigo criava um leão recolhido na savana quando filhote e, embora as barras da jaula fossem fortes, Zemba, curioso e tão delicado, era mais magro que a distância entre elas.

:: ROGÉRIO PEREIRA
CURITIBA – PR

Marina Colasanti viveu a intimidade da guerra. Nascida em 1937, em Asmara, capital da Eritréia — então colônia italiana —, ela chegou ao Brasil aos 10 anos. É este período da infância, vivido em terras africanas e italianas, que as memórias de **Minha guerra alheia** percorrem com lirismo, humor e esperança. Mesmo no centro da Segunda Guerra Mundial — o pai de Marina era oficial do exército italiano —, o olhar da autora volta-se para o cotidiano, para a vida que segue seu ritmo, apesar do horror que a ronda o tempo todo. "A visão da guerra que nos é constantemente servida pela mídia é constituída por flagrantes de ações, fragmentos, uniformes mimetizados, poeira, explosões. O cotidiano está ausente, não é notícia. Foi dessa ausência que eu quis falar. E o fiz relembrando minha infância, utilizando o olhar atento com que toda criança apreende o seu entorno", diz nesta entrevista concedida por e-mail.

Ao afastar-se de uma narrativa óbvia sobre a guerra e suas atrocidades, a autora atesta a força da literatura e dos livros, a capacidade da palavra escrita em buscar entender o caos do mundo. "Lendo livros aprendi o pouco que sei sobre ler a vida", afirma. Ao fim da leitura de **Minha guerra alheia**, entende-se perfeitamente por quê. Ganhadora do prêmio Jabuti 2010 na categoria Poesia, com **Passageira em trânsito**, Marina Colasanti também fala nesta entrevista sobre literatura infanto-juvenil (ela lançou recentemente **Classificados e nem tanto**), o ambiente editorial brasileiro, a morte e a importância do deslocar-se, das viagens, na construção de sua obra, entre outros assuntos.

> A morte é a experiência mais avassaladora da vida, é quando nos é entregue — ou não — a chave do grande mistério. Mas poucos estão à sua altura, preparados, de fato, para recebê-la.

• Suas memórias em *Minha guerra alheia* têm um corte preciso: terminam no momento do embarque para o Brasil, quando a senhora tinha 10 anos. Por que a escolha deste período?

Porque o corte na vida foi radical, impôs uma outra língua, um outro país, uma outra realidade. E o fim definitivo da minha guerra que, aqui, havia sido vivida de maneira de fato alheia. Lembro que, no dia da chegada, indo de carro para casa com minha tia — a cantora lírica Gabriella Besanzoni Lage —, passamos diante de uma demolição e eu perguntei se no Rio também tinha havido bombardeios. Os adultos sorriram benévolos e comovidos, nunca mais fiz esse tipo de pergunta.

• *Minha guerra alheia* aborda sua infância e os difíceis tempos da Segunda Guerra Mundial, entre a África e a Itália. Apesar das dificuldades que toda guerra impõe, infiltram-se pelo livro momentos de alegria, humor, amizade. Com isso, a leitura, sem perder em densidade, torna-se leve, agradável. O que a senhora pretendia quando tomou este caminho narrativo?

Nunca pretendi fazer uma exegese da guerra. Desejei mostrá-la pelo ângulo que não nos chega através dos noticiários da tevê, o cotidiano. Há dois cotidianos em qualquer guerra, o das tropas, e o dos civis. Mas a visão da guerra que nos é constantemente servida pela mídia não se pousa sobre nenhum dos dois, é constituída por flagrantes de ações, fragmentos, uniformes mimetizados, poeira, explosões. O cotidiano está ausente, não é notícia. Foi dessa ausência que eu quis falar. E o fiz relembrando minha infância, utilizando o olhar atento com que toda criança apreende o seu entorno.

• Qual a sua opinião sobre a famosa frase do escritor catalão Enrique Vila-Matas: "A infância é uma batalha perdida"?

Não discuto a frase de Vila-Matas, porque não sei em que contexto foi dita. De uma coisa, porém, podemos ter certeza: a infância foi, até o século passado, uma batalha de sobrevivência, morria-se muito na infância. Se quisermos ficar no tema bélico, podemos dizer que a batalha da infância se ganha ao desembocar na adolescência, pois são finalidades da vida o avanço e a superação das etapas. Peter Pan perde a batalha da infância quando, querendo mantê-la para sempre, a transforma em prisão.

• À página 15 de *Minha guerra alheia*, lê-se que "Não eram de grandes registros, meus pais, não deixaram documentos, datas, escritos. Até mesmo minha certidão de nascimento desapareceu". Mais adiante: "A memória guarda o que bem entende, que nem sempre é o que se precisa guardar". Durante a construção do livro, a senhora temeu ser traída pela memória, engolida por ela, e transformar *Minha guerra alheia* num híbrido entre ficção e memória?

Não. Em momento algum. Minhas lembranças são muito nítidas, seguras. Narrei o que lembro, fatos gravados em mim com grande intensidade, alguns porque foram determinantes, outros porque são parte ativa de toda uma construção. Vale dizer que o próprio período em que ocorreram, um período que sem medo de errar podemos chamar de risco, impunha atenção. Certamente, muitos momentos menores ficaram fora do relato, e outros tantos foram apagados pelo tempo. Mas nunca pretendi fazer um registro absoluto. O que, sim, pretendi a partir do planejamento do livro foi fazer uma fusão entre memória e reportagem.

• Por que a senhora optou pela ausência de fotografias em *Minha guerra alheia*, já que é comum o uso de imagens em livros de memórias?

Durante o processo de escrita pensei que as usaria, pareciame quase óbvio que o fizesse. Mas quando o livro ficou pronto, hesitei. Afinal, o que eu tinha em mãos não era um livro apenas de memórias, a memória estava entretecida em algo bem mais amplo. Usar as fotos do meu álbum de família pareceu-me redutor, pois fecharia o foco sobre um registro pessoal, quando o que eu havia buscado era um discurso coletivo. E, afinal, as imagens ausentes estão presentes na narrativa, a descrição das fotografias que decidi não mostrar atravessa todo o livro, a começar pela cena inicial, o casamento dos meus pais. Narrar as fotos é um recurso literário generoso, pois deixa um espaço bem mais amplo e livre para o imaginário do leitor.

• A morte esteve muito presente em sua vida desde a infância, devido à proximidade com a guerra. O poema "Antes que", de *Passageira em trânsito*, diz "Ler um bom poema/ antes que a morte venha/ e escreva o seu". De que maneira a senhora encara a possibilidade da morte? Ela a assusta, a incomoda?

A morte esteve presente na minha infância não só em função da guerra. Naquele período ela bafejou na minha nuca em duas ocasiões, quando tive meningite, e quando tive um problema pulmonar. Tenho dialogado com ela na literatura e na vida, nem vejo como poderia ser de outro modo, já que temos um encontro marcado e não nos conhecemos. A morte é a experiência mais avassaladora da vida, é quando nos é entregue — ou não — a chave do grande mistério. Mas poucos estão à sua altura, preparados, de fato, para recebê-la.

• Ao ler sua obra poética e em prosa, nota-se claramente o seu gosto pela viagem, o prazer que conhecer (ou revistar) lugares lhe traz. Qual a importância deste deslocar-se para a construção da sua literatura?

Deslocar-me é importante para a construção de mim, e é através de mim que construo a minha literatura. Poderia simplificar dizendo que é um vício adquirido desde a gestação, desde quando, ainda no ventre da minha mãe, mudei pela primeira vez de continente. Entretanto, é muito mais que isso. Viajar é ser o outro plenamente, é o direito absoluto à alteridade. E quando você se torna o outro, todos os seus sentidos se abrem, porque a sobrevivência depende da sua capacidade de observar e apreender — estou falando, é claro, de algo bem além do *tour* turístico em ônibus com ar refrigerado e guia falando a mesma língua do viajante. Nesse sentido, toda viagem é mítica, rumo à descoberta do outro, que é também a descoberta de si. E todo viajante é um Ulisses, que atravessando o desconhecido e aprendendo com ele, regressa à sua própria casa.

• A senhora tem uma palestra, cujo título é *Como se fizesse um cavalo*, em que narra sua paixão pela leitura e a pessoa que poderia não ter sido se não tivesse lido determinados livros. Pode-se afirmar que a senhora existe, em alguma medida, a partir dos livros que leu?

Certamente. Não desse ou daquele livro, mas do todo, do meu estar sempre debruçada sobre alguma leitura. Não sei quem eu teria sido sem os livros que li. Ou melhor dito, sem os livros que me educaram. Pois foi, sobretudo, através da leitura que a vida se desdobrou para mim em infinitas facetas, infinitas variantes, de uma riqueza e de uma multiplicidade que nenhum cotidiano pode nos oferecer. O grande painel dos sentimentos humanos me foi entregue pela literatura. E também a arte me chegou desde cedo através dos livros, quando eu ainda não conhecia os grandes museus. Lendo livros aprendi o pouco que sei sobre ler a vida.

• Apesar da Segunda Guerra Mundial, a senhora cresceu imersa em um ambiente familiar propício à leitura. Este entorno foi fundamental na sua transformação em leitora?

Eu não me transformei em leitora. Nunca houve um tempo em que não o tenha sido, nem mesmo quando não sabia ler. Dizemos hoje que ser leitor não é apenas ler, é ter uma identidade profunda com os livros. Pois eu sempre a tive, sempre tive livros ao meu redor, sempre vi pessoas lendo, sempre leram para mim. Não houve, portanto, um momento de transformação, um salto, um livro revelador. Houve, desde o início, um profundo bem-estar, um aconchego completo entre as páginas impressas.

• Quais autores e livros compõem a sua biblioteca afetiva?

Não creio que você esteja me pedindo uma lista, e de qualquer modo eu me veria incapaz de fazê-la, pois minha biblioteca afetiva começou a ser formada já na infância, seria uma lista longa demais. Meu afeto, como leitora, se encontra prioritariamente acolhido por leituras não realistas. Para te dar um exemplo mais concreto, sou apaixonada pela coleção de literatura fantástica organizada por Borges, **A biblioteca de Babel**, magistralmente editada por Franco Maria Ricci; estão aí reunidos meus pontos de encantamento, universo fantástico, literatura de texto breve, e a sofisticação gráfica que me remete diretamente à arte. Isso posto, me ajoelho frente a romances grandiosos e perfeitos como **Anna Karenina** ou qualquer um dos de Dostoiévski, e gosto de ler ensaios e história.

• A senhora acaba de lançar o livro infanto-juvenil *Classificados e nem tanto*, com xilogravuras de Rubem Grilo. Quais as diferenças, dificuldades e preocupações ao escrever para um leitor em formação?

Não me preocupo com isso ao escrever. A formação do leitor me interessa quando penso ou atuo teoricamente, quando me ocupo das questões da leitura. Mas, como escritora, estou voltada para o texto, para a história, não para o leitor. Existe toda uma vertente da literatura infantil, que a considera veículo para ensinamentos. É um vestígio ideológico/educacional do século 19 do qual não nos libertamos até hoje. Eu não pertenço a essa vertente. Parece — e talvez seja — pretensioso, mas a minha meta, para leitores de qualquer idade, é fazer literatura. Acredito, firmemente, que a literatura seja, em si, formadora.

• A senhora se orgulha mais dos livros escritos ou dos lidos?

Dos que escrevi, é claro. Os que li são muito poucos frente aos tantos que deveria ter lido. E os poucos que li deveria tornar a lê-los várias vezes — como faço com os meus próprios livros antes de entregá-los ao editor — para ter certeza de que nada, ou quase nada me escapou. Muitas vezes li sendo inferior ao autor, abaixo das expectativas que ele certamente tinha em relação ao seu leitor. E não há dúvida de que fui, ao longo da vida, uma leitora menos culta do que o necessário, menos organizada do que o aconselhável, menos brilhante do que os tesouros que me caíram nas mãos.

CONTINUA NA PÁGINA 6.

• A senhora acompanha a literatura brasileira contemporânea? O que lhe chama a atenção na atual produção?

Aumentou. Publica-se muito mais hoje do que ontem, e apesar da metódica invasão dos best-sellers estrangeiros, sobretudo americanos, há mais espaço para o autor nacional. Os jovens, contam hoje também com o espaço da internet, quer para comunicar entre si e intercambiar trabalhos, quer para dar-se a ver aos olheiros do mercado; um blog interessante, com muita visitação, é passaporte de valor. A internet é também um dos fatores que abriram caminho para a literatura das periferias, vertente que vem ganhando força graças a pequenas editoras e ao volume do público potencial.

• A sua obra é composta por poesia, contos, memórias e ensaios. Em que gênero a senhora se sente mais à vontade? Qual deles a realiza mais como escritora?

Todos. O que me deixa à vontade é justamente a possibilidade de deslizar de um gênero a outro. Como na viagem, é mudando de gênero que me enriqueço, pois o que encontro ao me abrir para uma área é depois utilizado quando volto à outra. Embora diferentes, os gêneros funcionam como vasos comunicantes, sistema de doação através do qual tento alcançar novos patamares. Ainda agora, por exemplo, publiquei um livro de memórias, algo diferente de tudo o que eu havia feito anteriormente. Essa possibilidade de renovação, na minha idade, me enche de alegria.

• E como é o seu método de criação? Há uma rotina de trabalho?

A palavra rotina é enganadora. Dá logo a impressão de que o que me está sendo perguntado é se eu escrevo todo dia, de que hora a que hora, quando paro para almoçar, e quando paro para caminhar na praia. Essa rotina de funcionário público, não tenho. Nem poderia. Sou minha secretária, minha administradora, meu mordomo, minha cozinheira, e às vezes até minha costureira. Sou a dona das minhas duas casas. Viajo muito. Mas sou extremamente cumpridora. Minha rotina consiste em determinar, assim que acabo a escrita e a finalização de um livro, qual será o próximo. O novo projeto entra na minha vida no começo do ano. E a domina até estar terminado. Abro espaço físico para ele como Deus é servido. E mantenho sempre aberta a comunicação emocional/intelectual. Se o projeto se prolonga por mais de um ano, tenho dificuldades entre setembro e dezembro, que é quando se fazem mais intensas as solicitações para viagens e palestras. Mas sou um feitor competente e feroz, mantenho mão de ferro sobre meu próprio cangote. Até que acabe o projeto, dando-me direito a um mínimo descanso, para logo começar nova estiva.

• Que poder tem a literatura sobre o indivíduo? Qual a importância da ficção na vida cotidiana das pessoas?

A resposta poderia se alongar enormemente, vou tentar ser bem objetiva: através da literatura o leitor põe em ato algo muito semelhante à análise de grupo. Há, num romance, várias personagens que interagem, delas sabemos o que dizem, o que pensam, e o que sentem; o narrador onisciente se encarrega de nos transportar para dentro de cada uma delas, ao mesmo tempo que nos mostra o conjunto das ações e reações. O leitor é levado a olhar a vida de perto, e por dentro. E nesse olhar executa as transferências, identificando-se com isso ou com aquilo, elaborando seus próprios sentimentos. Quanto à ficção, eu diria que ela não existe, ou melhor, que tudo é ficção. O sonho e o cotidiano, o fato e seu relato são formados pelos mesmos elementos, tirados do pouco que conhecemos e que chamamos vida. E a realidade de um sempre será a ficção do outro.

• O mercado editorial brasileiro passa por uma profunda transformação nos últimos anos, com a chegada de grandes grupos estrangeiros. Há também uma quantidade muito expressiva de novos autores surgindo. Além disso, existem eventos literários (encontros, feiras, bienais, etc.) em todas as partes do país. Pode-se afirmar que há um ambiente mais favorável à literatura atualmente?

Há um ambiente mais favorável à leitura, certamente. Mas leitura e livros nem sempre são sinônimos de literatura. Aliás, em geral não o são. O momento, voltado para o entretenimento e para as massas, favorece a biografia do jovem astro de rock ou da recém estrela midiática, projeta mais o romance histórico do que a história, abre espaço para as mais insignificantes elaborações de auto-ajuda. Isso é livro, é mercado. Quanto à literatura, continua sendo destinada a quem pretende um mergulho bem mais intenso, a quem deseja aprofundar suas interrogações e não buscar respostas de pacotilha. Esses, já sabemos, estarão sempre em menor número.

> “Foi, sobretudo, através da leitura que a vida se desdobrou para mim em infinitas facetas, infinitas variantes, de uma riqueza e de uma multiplicidade que nenhum cotidiano pode nos oferecer.

• É inegável o avanço das tecnologias no mercado editorial, principalmente com o fortalecimento dos e-books e similares, além do poder da internet. Já é possível medir o impacto destas tecnologias sobre a literatura e os leitores?

Fazer medições ainda seria temerário. Porém o avanço da tecnologia é inegável, e tudo indica que os *e-books* vieram não só para ficar, como para evoluir — estamos apenas no começo de um processo. Há mais de uma década o mercado editorial se prepara para eles, ninguém vai ser pego de surpresa. Os contratos já contêm cláusulas a esse respeito, e já me foram propostos contratos em que se negociavam os direitos para toda e qualquer mídia “existente e por inventar”. O que o *e-book* fará com os leitores, veremos adiante. Parece bastante óbvio, porém, que pessoas treinadas desde a primeira infância com leitura em outros suportes se sintam muito à vontade diante de um *tablet*.

• A senhora viaja o Brasil para participar de encontros/palestras sobre leitura e literatura. De que maneira a literatura pode se infiltrar pela vida cotidiana das pessoas com maior força?

A questão não é infiltrar-se com maior força, mas infiltrar-se no cotidiano de um maior número de pessoas. Nosso desejo é que a literatura se infiltre com maior força no cotidiano do país, no nosso cotidiano cultural. Inúmeras ações estão em curso para isso. Podemos dizer que houve nos últimos anos um despertar de consciência, o Brasil percebeu que a leitura é elemento primeiro para o desenvolvimento. As ações são as mais variadas, e pipocam por toda parte. Há indivíduos agindo por conta própria como intermediários entre os livros e a comunidade — criando bibliotecas, gerando atividades leitoras com crianças e adultos —, há secretarias de Educação e de Cultura que apostam suas fichas nos livros, ou prefeitos que decidem transformar seu município em cidade leitora. Há estados que há muito se destacam nessas questões. E, mais recentemente, o governo federal deu um salto para frente, com a criação do Plano do Livro e da Leitura que acabou de divulgar as suas múltiplas realizações.

• Por que a senhora escreve?

Porque a escrita me mantém no universo da arte, e ao mesmo tempo legitima o meu olhar, esse olhar atento, sempre em busca dos detalhes, e nem sempre generoso. Não foi minha escolha profissional primeira. Me preparei para ser artista plástica. Mas a partir do momento em que comecei a escrever como jornalista, soube que sempre escreveria. Com a escrita vou em busca de coisas que nem sabia que estava procurando. E, às vezes, as encontro. Com a escrita pinto e costuro, cozinho e como, sofro e me curo do sofrimento, vivo uma, duas, três infinitas vidas, sem precisar sair da minha.

• O que a senhora espera alcançar com sua escrita?

Duas direções orientam essa resposta. Uma, o que espero alcançar em relação aos outros, aos leitores. Outra, o que espero alcançar em relação a mim mesma. Em relação aos leitores, quero abrir espaços de reflexão, de surpresa. Que o texto não acabe quando lhe ponho um ponto, mas continue se abrindo em círculos concêntricos no imaginário do leitor, criando interrogações. Em relação a mim mesma, espero avançar. Que o texto consiga me contar coisas que não sei, que me pegue desprevenida. E que a palavra se torne cada vez mais precisa, até vibrar ao olhar para, como um cristal, emitir sua nota.

ALESSANDRA COLASANTI/DIVULGAÇÃO

Da crueldade e **sua proporção**

Excesso de citações e epígrafes prejudica a leitura da boa prosa de Fernando Fiorese, em **ACONSELHO-TE CRUELDADE**

: : FRANCINE WEISS
INDAIATUBA – SP

O AUTOR
FERNANDO FÁBIO FIORESE FURTADO

Nasceu em Pirapetinga (MG), em 1963. Publicou os livros de poemas **Leia, não é cartomante**, **Exercícios de vertigem & outros poemas** e **Ossário do mito**. Em parceria com Edimilson de Almeida Pereira e Iacyr Anderson Freitas publicou, em 2000, a obra **Dançar o nome**, antologia bilíngüe (português/castelhano) acompanhada de CD com leitura dos poemas pelos autores. **Corpo portátil** reúne sua produção poética entre 1986 e 2000. Também é autor de **Dicionário mínimo: poemas em prosa**, **Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito** e **Um dia, o trem**, além de ter textos integrando diversas coletâneas e antologias, no Brasil em outros países. Recebeu diversos prêmios nas áreas de poesia e ficção. Vive em Juiz de Fora (MG).

TRECHO
ACONSELHO-TE CRUELDADE

“No dia aprazado para a primeira prova, como sempre o alfaiate orientou o ajudante para que permanecesse no sótão chuleando peças recém-cortadas, de forma a garantir o ambiente propício a uma tarefa que requeria extrema concentração; qualquer ruído, incluindo ranger de dentes, manusear de talheres, girar de maçaneta, zumbir de insetos ou pingar de torneira e todo o processo podia desandar. Mal a porta se fechou atrás do cliente e o alfaiate, sem ao menos cumprimentá-lo, apressou-se em travar a fechadura e afixar no vidro a tabuleta de fechado; apenas depois dirigiu-lhe as palavras habituais, sem conseguir disfarçar a respiração ofegante de quem não está acostumado àquela rapidez de movimentos ou de quem se excita demasiado com a responsabilidade que o espera. (do conto *Um terno para K.*)

Diário mínimo é o título do conto inicial de **Aconselho-te crueldade**, de Fernando Fiorese. *Diário* seria uma remissão simultânea a duas realizações. O conto é dividido em oito seções, todas encimadas por notações temporais (“21 de março de 2001”, “Nove horas da noite”, “Meia-Noite”) que fazem supor a elaboração de um *diário*. Além desse, outro *diário* percorre as páginas: o de uma mulher cuja morte (mais provavelmente um suicídio) antecede a ação narrativa.

No final, o *diário* que constitui o conto revela, nas páginas iniciais do *diário* legado pela personagem morta, a frase que emprestará título ao volume: “Aconselho-te crueldade. Sei o que é, como reconhecê-la e acolhê-la, submetê-la e produzi-la”.

O narrador e protagonista é poeta e tradutor; sua mulher, já morta, poeta. Vivenciando um luto incapacitante, o personagem aparece trancado em um escritório, cercado por livros seus e *dela* e por um denso emaranhado de citações, referências, alusões — a esposa morta caracterizada basicamente em função de seus livros e suas leituras. A epígrafe de Clarice Lispector (“...toda morte é secreta”) é apenas o primeiro dos movimentos por meio dos quais se encena o *desastre* doméstico convertido em questão editorial e debate literário:

À direita, os meus livros. Os dela, à esquerda. Poucos. De acordo com a classificação de Barthes, ela pertencia ao segundo grupo de leitores atentos: os que não costumam sublinhar o que lêem. Livros sem marginalia*, intactos, sem indícios de leitura. Sequer uma pétala seca de rosa ou uma tira de papel, sequer a rubrica e a data na folha de rosto. Nerval, Sylvia Plath, Rimbaud, Bandeira, Clarice, Poe, Augusto dos Anjos, Sá-Carneiro, Pedro Nava, Kafka, Hilda Hilst, José Régio, Baudelaire, Florbela Espanca, Emily Dickinson, Raul Pompéia, Sá de Miranda, Drummond, Proust, Dostoievski, Machado...*

Nesse sentido, o conto que abre a coletânea parece funcionar como um dos momentos mais fortes do conjunto, mas também como um indicador de alguns de seus limites. O vezo (recorrente no livro) de multiplicar as referências nasce, neste caso, do próprio enredo, que justifica e fundamenta o que se seguirá. Um vezo que permanece soando incômodo, mas que pode ser lido, ainda neste caso, como uma paródia ao academicismo dos ambientes literários. Pode ser lido também como um mecanismo de defesa do personagem que escreve. De ambas as possibilidades o narrador revela-se consciente:

E você, que pensava o diário como escrever desarmado, não consegue senão engatilhar o revólver, afiar a faca, estirar a corda. Procura se aproximar de uma escrita que tanto ridicularizou, mas falta-lhe coragem para perder-se na sua ficção, para enfrentar as suas próprias palavras. Por isso as muletas das citações e paráfrases, o desejo daquele livro de cabeceira, o uso excessivo do advérbio “não”, a imitação tosca das apóstrofes de Machado e, por fim, este desdobramento abrupto e inexplicável do narrador.

Ou ainda:

Mas repetir tinha para o poeta propósitos menos ordinários e mais farmacêuticos: manter o medo sob controle, aferrar-se à ordem tranqüilizadora das coisas, degustar a fantasia de que seja possível endireitar as linhas do destino conforme as ficções do passado. E principalmente, tal uma caricatura da obra do Verbo divino, arrancar daquelas palavras — sempre iguais, sempre as mesmas, mas repetidas até encontrar um sal de diferença —, arrancar delas um corpo, aquele corpo anterior ao desastre, capaz de dizer-se sem paráfrases ou citações.

Sem paráfrases evidentes ou citações diretas, erguem-se os contos mais sólidos do volume, entre os quais se destaca o impecável *Um terno para K.* Contudo, o que soa caricatural em *Diário mínimo* (com seus personagens incapazes de falas que não sejam *sofisticados* projetos de erudição) acaba por turvar outros aspectos menores de todo o conjunto, como, para mencionar apenas um, o gosto evidente por epígrafes (ausentes em apenas uma das narrativas, com grande proveito para o resultado ficcional desta mesma narrativa, o conto *Era uma boneca*) e que, em diversos dos casos, prestam o desserviço de apontar (ou determinar, caso prefiram) uma direção de leitura para um texto que se beneficiaria da amplitude maior proporcionada pela ausência do apadrinhamento instruído.

ACONSELHO-TE CRUELDADE
Fernando Fiorese
Funalfa/Nankin Editorial
160 págs.

Uma revisão mais rigorosa eliminaria do conjunto um acúmulo daquilo que, sendo compreensível, acaba por se tornar, em algumas dessas páginas, desmedido, demasia, exagero.

O TRABALHO DA CITAÇÃO

Um livro de Antoine Compagnon de que se publicaram no Brasil excertos ou tópicos escolhidos (**O trabalho da citação**, Editora da UFMG, 1996), traz uma epígrafe de Maurice Blanchot:

*Primeiro, ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse redito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez. (Maurice Blanchot – **Conversação infinita**)*

Compagnon, Blanchot e a autora da orelha que acompanha o volume datado de 1996 (Eneida Maria de Souza) sinalizam, nesse entrecruzamento, uma concepção da literatura enquanto prática intertextual e do livro enquanto objeto híbrido: “a citação como cirurgia estética realizada no coração da escrita, epígrafes como medalhas sobre o peito do autor e as aspas como cicatrizes” (diz a orelha de Eneida).

Resistindo à oposição moderno/pós-moderno defendida na orelha (reabilitadora, de resto, da convicção de que estabelecer o *período literário* a que *pertencem* autor e obra seja o primeiro passo para a leitura funcionar), chamo ao diálogo outra das epígrafes de Compagnon: “Copiar como antigamente” (Gustave Flaubert).

Enfim, em entrevista concedida por Fernando Fiorese a Raphaela Ramos, em 11 de setembro de 2010 e publicada na *Tribuna de Minas*, lemos: “Sabe-se que, para a formação de um artista, há a necessidade de acesso a uma determinada tradição”.

Essa proliferante coletânea de considerações e citações seria muito desnecessária e apenas atordoante, se não me levasse diretamente ao principal aspecto a merecer discussão em **Aconselho-te crueldade**. A qual aspecto me refiro? A um empenho algo exibicionista que rouba ao *trabalho da citação,* tal como aparece nessas páginas, o gosto de um redizer que possa vir a soar como uma voz ainda não ouvida. A *primeira vez* de um arranjo em que o anterior é submetido à novidade de uma atualização singular.

Em se tratando de uma prosa vigorosamente bem concatenada, com alguns enredos muito instigantes (*Quase eternidade*) e *achados* narrativos muito bem estruturados (*A palavra em torno*), algo se desencaminha. O excesso ofusca o brilho do que, enquanto conjunto, revela um criador consciente dos recursos do gênero, da tradição que o antecede, mas, enfim, ostensivamente preocupado em se mostrar senhor de seu *métier*. Uma revisão mais rigorosa não teria dificuldades em eliminar do conjunto um acúmulo daquilo que, sendo compreensível (para quem escreve a esta altura e sabe que sentidos se atribuem ao fazer literário por agora), acaba por se tornar, em algumas dessas páginas, desmedido, demasia, exagero.

KAFKA, CLARICE, RUBEM FONSECA

Assim, os sete títulos propostos para o conto que se inicia na página 99 são abusivamente clariceanos, de um modo que beira o mau gosto, pelo arremedo *kitsch* de uma obra como **A hora da estrela**, em que a estética do *kitsch* já fizera render tanta densidade e complexidade de sentidos. Acresça-se a isso uma dedicatória e uma epígrafe de Cecília Meireles (que, aliás, reaparecerá em outro dos contos) para que se tenha a *medida* da *desmedida* a que me refiro.

Como a epígrafe proustiana desperdiçada em *As duas irmãs*: *Nous tenons de notre famille aussi bien les idées dont nous vivons que la maladie dont nous mourrons*. O que ler, a seguir? Resta mesmo algo que o conto possa acrescentar? Ou a epifania de *Peri Thaumazém...* em que um *clone piorado* de G. H. lê Rubem Fonseca e se perde em intermináveis elucubrações mentais (citações, citações, citações) para, enfim, devorar uma banana podre.

No entanto, a sutil presença kafkiana dispersa em algumas narrativas que temperam certa dose de absurdo e um tom absolutamente corriqueiro (como em *Ulisses depois da barriga* e *A viagem*, talvez mesmo *Um lugar, seus visitantes*) é um presente que remete a *O arquivo*, de Victor Giudice e que, sem dúvida encontra em *Um terno para K.* uma realização superlativa:

“Merda! Merda! Merda!” As únicas palavras que ocorriam ao alfaiate por pudor não foram pronunciadas, transformaram-se num ruído que só sem pulmões se produz, um soluço, talvez uma risada nervosa; lentamente empurrou o espelho para um canto escuro, lentamente dirigiu-se para a bancada, lentamente manuseou os instrumentos do seu ofício à procura de amparo, lentamente os olhos atônitos percorreram os objetos do atelier até encontrar o cliente, quase um espectro, a cabeça inclinada para trás, o corpo completamente rijo. O alfaiate era agora como um ator solitário que, sob a luz do proscênio, esquece o texto do monólogo — o ponto adormeceu na primeira cena do segundo ato, a platéia já demonstra certa inquietação e sequer lhe ocorre improvisar, apenas espera por um blackout ou que desça a cortina. Acta est fabula!

Há, aí, algo ainda do Guimarães Rosa de *Pirlimpsiquice*, mas a tradição que o conto aciona engendra uma carne textual que o leitor terá desejo de percorrer e explorar: não Frankenstein, apesar dos hibridismos. *Diário mínimo*, conto cujas seções inicial e final são memoráveis, aconselha uma crueldade que evoca o Arquíloco de Paros cuja *grande arte* repaginou-se, certa vez, em um romance de Rubem Fonseca (“Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles que me ferem”).

Ao aceitar estender a todo o projeto do livro essa mesma crueldade cuja artífice é tão econômica e dura que culmina no ato simbólico do suicídio, Fiorese enunciou uma opção ousada. Diversos aspectos, no entanto, tornam verossímil a hipótese de que o tenha feito sem conhecê-la tão bem quanto sua Ana C.

Nem sempre os grandes escritores são bons escritores

Textos desleixados, apressados, longe dos patrões gramaticais, podem se transformar em obras-primas

Gosto de frases espirituosas, espinhosas, afiadas. Quando soube que a Arquipélago Editorial acabara de lançar uma coletânea de máximas e aforismos de Karl Kraus, traduzida por Renato Zwick, não perdi tempo. Tratei logo de garfar meu exemplar.

Outra surpresa muito prazerosa, recém-lançada: **Eu sou uma antologia**, reunião de frases raras, gracejos memoráveis e axiomas paradoxais de Fernando Pessoa e seus heterônimos, publicada pela Portal Editora. Essa seleta de aforismos e afins organizada e apresenta por Carlos Filipe Moisés reúne as frases definitivas do poeta-filósofo, agora destacadas de seus poemas e de suas cartas. São oitocentos e dez textos curtos e cortantes, classificados em cinco categorias temáticas.

Leminski não curtia Pessoa. Num delicioso e provocativo ensaio-anseio publicado em 1979, no número 28 da revista *Escrita*, ele confessou: "Nunca fui muito fanático por Fernando Pessoa, de quem gosto mais do processo do que do produto, que, às vezes, me dá a impressão de mero ardil: saltos ornamentais numa piscina vazia".

Aí está outra máxima saborosa e maldosa: "Pessoa: saltos ornamentais numa piscina vazia".

É claro que ao menos nesse ponto eu discordo de Leminski. Sou fanático por Fernando Pessoa, de quem Carlos Felipe Moisés separou, por exemplo:

Convicções profundas, só as têm as criaturas superficiais.

Quando falo com sinceridade, não sei com que sinceridade falo.

A humanidade é uma revolta de escravos.

Amar a nossa terra não é gostar do nosso quintal.

Tudo consiste em não consistir.

O que é este intervalo que há entre mim e mim?

Porém, como não sou uma criatura perfeita e coerente, também há momentos em que desgosto de frases espirituosas, espinhosas, afiadas. Mistério. Se minutos atrás elas me divertiam e iluminavam, agora elas me irritam e inquietam. Parecem provocações ingênuas, pueris. Atrás do humor ou da afronta o que há? Nada. O vácuo.

"O aforismo jamais coincide com a verdade; ou é uma meia verdade ou uma verdade e meia", escreveu Karl Kraus. Nessa natureza incerta — para menos ou para mais — está sua força e sua fraqueza.

E assim, ora gostando ora desgostando — jamais indiferente —, vou tocando a vida.

Atribuída a Lêdo Ivo, a afirmação que dá título a esta crônica é uma provocação do tipo chinês, um koan zen-tropicalista que cutuca o raciocínio cartesiano. Apócrifa ou não, cruzei com ela quando navegava na web e não consegui deixar de pensar no assunto.

"Nem sempre os grandes escritores são bons escritores." Bobagem ou verdade?

Creio que o sentido dessa afirmação está no valor semântico das expressões *grandes escritores* e *bons escritores*. Eu pessoalmente desconfio que a primeira expressão, *grande escritor*, significa "escritor canonizado, legitimado pela tradição", ou seja, alguém cuja obra venceu todas as barreiras e todos os testes, e foi finalmente incorporada ao cânone mundial.

Já a expressão *bom escritor* a meu ver significa "escritor que respeita os critérios estabelecidos pela maioria", ou seja, alguém que escreve de acordo com a norma vigente, de acordo com a gramática, um beletrista, um bom menino.

Assim, o que o Lêdo Ivo está dizendo é que nem sempre os escritores importantes para a cultura são os escritores que respeitam o bom gosto do público e da crítica.

Nosso modernismo está apinhado de poetas e prosadores que comprovam essa afirmação. Está cheio de escritores desleixados e transgressores, que deram uma banana para o bom gosto e para a norma culta, e por isso mesmo entraram para o cânone: Oswald de Andrade, Bandeira, Drummond, Clarice, Leminski, Dalton, Manuel de Barros, Rosa...

Em 2002, a editora Devir me enviou um exemplar do romance **O cheiro do ralo**, recém-lançado. O autor eu já conhecia, dos quadrinhos: o desenhista Lourenço Mutarelli.

Comecei a ler o romance e... Gostei da bizarrice, do humor grotesco, do protagonista calhorda fisicamente parecido "com aquele cara do comercial do Bom Bril", dono de uma loja de compra e venda de artigos usados.

Mas confesso que achei a escritura meio tosca, meio suja, desmazelada, deselegante. E, pra piorar, havia os erros de revisão, muitos, pelo menos um por página. Como se o editor tivesse pegado o arquivo de Word e publicado, sem passar para um revisor profissional (tenho quase certeza de que foi isso mesmo que aconteceu). Mas conforme eu ia lendo e mergulhando na bizarrice escatológica, mais eu ia gostando do romance.

Como é possível?, pensei. Como posso estar curtindo uma narrativa tão desleixada, tão malcheirosa? Pelo visto, não era só eu: nos anos seguintes **O cheiro do ralo** virou uma obra cult e foi parar no cinema. Mesmo com todas as suas imperfeições!

O koan atribuído a Lêdo Ivo, pelo que eu entendi, confirma isso: até mesmo uma obra mal escrita pode vir a ser uma obra-prima.

Relendo trechos da **História social da arte e da literatura**, de Arnold Hauser, tive a confirmação da confirmação: Balzac e Dostoievski foram muito criticados, em sua época, por escreverem desleixadamente, sem se preocuparem com a elegância do estilo. Até o aristocrático Henry James também foi muito criticado pelo excesso de advérbios e de palavras repetidas num mesmo parágrafo...

Em **A ascensão do romance**, Ian Watt conta como os primeiros romancistas ingleses — Defoe, Richardson, Fielding — eram escritores de aluguel que escreviam por encomenda e recebiam por página. Questão óbvia: por que queimar os neurônios produzindo versos metrificados e rimados (na época, o drama e a sátira versificados eram a quintessência da arte literária), se a prosa é muito mais fácil?

Elegância verbal, estrutura complexa, execução cuidadosa, linguagem sofisticada... Tudo isso levava tempo demais. Quem pagava o romancista era o editor, e não mais o mecenas, então é claro que "rapidez e volume tornaram-se as supremas virtudes econômicas". Além disso, narrar de modo explícito e até mesmo tautológico ajudava os leitores menos instruídos a compreender a história narrada.

No final do século 18 era mais ou menos habitual acusar-se um autor de escrever profusamente por razões puramente comerciais. Havia tempo que Defoe seguia nesse rumo. No começo da carreira ele utilizou o meio vigente da sátira versificada, mas depois passou a dedicar-se quase exclusivamente à prosa. E essa prosa obviamente era fácil, prolixa, espontânea: qualidades bem adequadas ao estilo de seus romances e à maior compensação financeira por sua labuta. (Watt)

Esses autores não estavam mais escrevendo para a elite dos salões sofisticados. Eles escreviam para o grande público. Para os leitores de folhetins: gente que só se impressionava com os grandes efeitos dramáticos e não estava nem aí para as sutilezas de estilo. A ironia é que hoje nós lemos seus livros de outro modo. Como altíssima e refinadíssima literatura.

Bem, no final, o que fica de tudo isso?

Duas verdades embaraçosas:

1. As regras de bom comportamento e do bom-tom nem sempre se aplicam à arte e à literatura.

2. O desleixo dos loucos, dos bêbados e dos clowns (como queria Bandeira), dos feios, sujos e malvados (Ettore Scola), pode ser bastante expressivo, afastando qualquer possibilidade de beletrismo e pedantismo.

Essas duas verdades agora podem ser transformadas em uma só: um escritor desleixado não é necessariamente um grande escritor, mas um grande escritor às vezes também é um escritor desleixado.

LEIA NA PÁGINA 28 TEXTO DE RODRIGO GURGEL SOBRE AFORISMOS.

VIDA BREVE

CRONISTAS

Eliane Brum
Fabrício Carpinejar
José Castello
Humberto Werneck
Luís Henrique Pellanda
Mariana Ianelli
Rogério Pereira

ILUSTRADORES

Carolina Vigna-Marú
Cínthya Verri
Felipe Rodrigues
Maureen Miranda
Ramon Muniz
Robson Vilalba
Simon Ducroquet

Um cronista, um ilustrador. Todo dia.

vidabreve.com

UM
RASCUNHO INCOMODA MUITA GENTE

DOIS
RASCUNHOS INCOMODAM, INCOMODAM MUITO MAIS

13 MIL
RASCUNHOS INCOMODAM, INCOMODAM, INCOMODAM, INCOMODAM, INCOMODAM...

Agora são 13 mil exemplares todos os meses.
RASCUNHO: cada vez mais o jornal de literatura do Brasil.

www.rascunho.com.br

O preço do **naturalismo**

Exagero e morbidez prejudicam **O CORTIÇO**, romance mais famoso do mediano Aluísio Azevedo

: : RODRIGO GURGEL
SÃO PAULO – SP

ROBSON VILALBA

A literatura, como a própria vida, tem suas ironias. O surgimento, em 1890, de **O cortiço**, do maranhense Aluísio Azevedo, analisado agora, transcorridos 121 anos, confirma exclusivamente o talento de Machado de Assis, pois enquanto **Memórias póstumas de Brás Cubas** — ruptura com o romantismo e com o tipo de romance escrito até então no Brasil —, publicado em 1881, representou um salto mortal, Azevedo, quase dez anos depois, ainda engatinhava.

EXAGERO E FISIOLOGIA

Eugênio Gomes conta, em **Aspectos do romance brasileiro**, que um crítico daquela época, o positivista Tito Lívio de Castro, árduo defensor do naturalismo — segundo ele, "solução ideal e *definitiva* (grifo nosso) para o problema da arte" —, sustentava que a estética não pode existir sem a fisiologia, pois esta explica o porquê das leis que regem a primeira, "o modo pelo qual as impressões se transmitem e as causas que produzem as emoções". À parte o absurdo de tal proposta, ela apresenta bem o que norteou o naturalismo, não só brasileiro: a tentativa de mostrar os homens como escravos dos caracteres hereditários e do meio, da natureza. Essas idéias descambaram, entretanto, para uma concepção pretensamente científica, datada, e, pior, um certo monismo vulgar, que via apenas os defeitos (mentais, físicos e morais), os aspectos patológicos dos indivíduos e da realidade. Como afirma Eugênio Gomes, os naturalistas "transformaram o mundo num vasto nosocômio, onde só havia de interessante o lado mórbido ou supostamente enfermo dos seres e até das coisas inanimadas. Tudo isso era visto como um organismo trabalhado por agentes insidiosos de uma decomposição infalível".

A literatura deu vida, assim, a uma pseudofisiologia, na qual a saúde tornou-se exceção, desvio, enquanto a doença, a depravação — física e moral — assume o papel de regra absoluta. É o que encontramos na obra de Aluísio Azevedo, incluindo seu melhor romance, **O cortiço**: a inaptidão para alcançar "o âmago da alma humana", como bem sintetizou Lúcia Miguel-Pereira.

Para o narrador de **O cortiço**, a degradação e a promiscuidade são próprias de todas as classes sociais, de todas as pessoas, sem quaisquer distinções. A humanidade chafurda na lama moral. Não há honestidade ou comportamento digno nos seres humanos; e o mundo, do qual o cortiço é o espelho, não passa de um "viveiro de larvas sensuais", para usar uma das imagens recorrentes do livro.

Assim, também o amor é um sentimento impossível. Ou há paixão desenfreada ou apenas desejo carnal, quase sempre animalesco. E estes se sobrepõem à racionalidade, condição, aliás, inatingível. O caso do comerciante português Miranda — de início rival do protagonista João Romão — e de sua esposa, Estela, adúltera contumaz, serve como exemplo: a libido de ambos só encontra motivação na mútua repugnância moral. A mulher se excita porque o sexo com seu marido "a ambos acanalhava aos olhos uns dos outros"; quanto a Miranda, este descobre, ao possuir a mulher que o traía, "o capitoso encanto com que nos embebedam as cortesãs amestradas na ciência do gozo venéreo". E, mais tarde, confessará a um amigo: "Eu me sirvo dela como quem se serve de uma escarradeira".

A morbidez perpassa tudo, num exagero inconvincente. A realidade é o poço no qual os personagens — uns mais, outros menos — enlouquecem, prostituem-se, entregam-se a vícios, desmoralizam-se. Ninguém se salva. Não há um único ser íntegro, bom, ou que pretenda atingir alguma virtude. A jovem Pombinha, no princípio inocente, logo começa a acumular "no seu coração de donzela toda súmula daquelas paixões e daqueles ressentimentos, às vezes mais fétidos do que a evaporação de um lameiro em dias de grande calor". Até mesmo o ato de se alimentar é grotesco; e quase sempre vem acompanhado da embriaguez. O velho Libório, que "chorava misérias eternamente", enquanto escondia o dinheiro em garrafas sob a cama, convidado a jantar no cômodo de Rita Baiana, "engolia sem mastigar, empurrando os bocados com os dedos, agarrando-se ao prato e escondendo nas algibeiras o que não podia de uma só vez meter para dentro do corpo". A cena, aliás, revela uma das principais características do texto de Aluísio Azevedo: o uso da hipérbole. Vejam como se completa o trecho:

Causava terror aquela sua implacável mandíbula, assanhada e devoradora; aquele enorme queixo, ávido, ossudo e sem um dente, que parecia engolir tudo, tudo, principiando pela própria cara, desde a imensa batata vermelha e grelada que ameaçava já entrar-lhe na boca, até as duas bochechinhas engelhadas, os olhos, as orelhas, a cabeça inteira, inclusive a sua grande calva, lisa como um queijo e guarnecida em redor por uns pêlos puídos e ralos como farripas de coco.

O excesso contamina a narrativa, dos sonhos de riqueza de João Romão — passando pelas dimensões fantásticas da pedreira — ao crescimento desmesurado do cortiço. O mero toque da guitarra do português Jerônimo pode se transformar num fenômeno extraordinário:

E o canto daquela guitarra estrangeira era um lamento choroso e dolorido, eram vozes magoadas, mais tristes do que uma oração em alto-mar, quando a tempestade agita as negras asas homicidas, e as gaivotas doidejam assanhadas, cortando a treva como os seus gemidos pressagos, tontas como se estivessem fechadas dentro de uma abóbada de chumbo.

Qualquer atitude ou sentimento alcança paroxismos em **O cortiço**. Quando Jerônimo abandona seu instrumento, a fim de ouvir as canções brasileiras, o narrador delira:

E à viva crepitação da música baiana calaram-se as melancólicas toadas do além-mar. Assim, à refulgente luz dos trópicos, amortece a fresca e doce claridade dos céus da Europa, como se o próprio sol americano, vermelho e esbraseado, viesse, na sua luxúria de sultão, beber a lágrima medrosa da decaída rainha dos mares velhos.

Não satisfeito com as imagens pretensiosas, o narrador entrega-se ao determinismo primitivo e vulgar, igualmente hiperbólico:

Jerônimo alheou-se de sua guitarra e ficou com as mãos esquecidas sobre as cordas, todo atento para aquela música estranha, que vinha dentro dele continuar uma revolução começada desde a primeira vez em que lhe bateu em cheio no rosto, como uma bofetada de desafio, a luz deste sol orgulhoso e selvagem, e lhe cantou no ouvido o estribilho da primeira cigarra, e lhe acidulou a garganta o suco da primeira fruta provada nestas terras de brasa, e lhe entonteceu a alma o aroma do primeiro bogari, e lhe transtornou o sangue o cheiro animal da primeira mulher, da primeira mestiça que junto dele sacudiu as saias e os cabelos.

Figuras de retórica que talvez impressionem o leitor pueril, mas que não passam de repetitivos balões de gás. Poucas linhas à frente, Jerônimo está enfeitiçado pela mulata Rita Baiana. E o narrador, no afã de caracterizar a sedução, perde-se em qualificativos extremados, de cunho nacionalista, por meio dos quais deseja provar que a natureza subjuga os comportamentos:

Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoava nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca.

Se você, leitor, teve vontade de rir, não se sinta constrangido. Esse descontrole da escrita — anafórico e recheado de larvas que procriam em meio ao lodo, fedores de todos os tipos e "luxúrias de bode" — é freqüente em Aluísio Azevedo, cuja imaginação, quando se trata de sexo, não conhece refinamentos. A cena em que Jerônimo e Rita Baiana copulam é paradigmática:

Jerônimo, ao senti-la inteira nos seus braços; ao sentir na sua pele a carne quente daquela brasileira; ao sentir inundar-lhe o rosto e as espáduas, num eflúvio de baunilha e cumaru, a onda negra e fria da cabeleira da mulata; ao sentir esmagarem-se no seu largo e pelado colo de cavouqueiro os dois globos túmidos e macios, e nas suas coxas as coxas dela; sua alma derreteu-se, fervendo e borbulhando como um metal ao fogo, e saiu-lhe pela boca, pelos olhos, por todos os poros do corpo, escandescente, em brasa, queimando-lhe as próprias carnes e arrancando-lhe gemidos surdos, soluços irreprimíveis, que lhe sacudiam os membros, fibra por fibra, numa agonia extrema, sobrenatural, uma agonia de anjos violentados por diabos, entre a vermelhidão cruenta das labaredas do inferno.

E se queremos deixar de lado a lubricidade do narrador, nem assim a hipérbole nos abandona. Sempre de mãos dadas com as teorias deterministas, ela pode dar vida, mais uma vez, a trechos de ridículo patriotismo:

E o curioso é que quanto mais ele (Jerônimo) *ia caindo nos usos e costumes brasileiros, tanto mais os seus sentidos se apuravam, posto que em detrimento das suas forças físicas. Tinha agora o ouvido menos grosseiro para a música, compreendia até as intenções poéticas dos sertanejos, quando cantam à viola os seus amores infelizes; seus olhos, dantes só voltados para a esperança de voltar à terra, agora, como os olhos de um marujo, que se habituaram aos largos horizontes de céu e mar, já não se revoltavam com a turbulenta luz, selvagem e alegre, do Brasil, e abriam-se amplamente defronte dos maravilhosos despenhadeiros ilimitados e das cordilheiras sem fim, donde, de espaço a espaço, surge um monarca gigante, que o sol veste de ouro e ricas pedrarias refulgentes e as nuvens tocam de alvos turbantes de cambraia, num luxo oriental de arábicos príncipes voluptuosos.*

No entanto, acreditem, o narrador ainda tem muito a oferecer. Ele desconhece limites, pois seu objetivo não é escrever uma história, mas, sim, provar teses. Leiam no Capítulo 10 as longas páginas dedicadas à inveja que João Romão sente de Miranda. Dois parágrafos sintetizariam o que se pretende dizer, mas o narrador destrambelha. Repetirá fórmula semelhante no Capítulo 11, ao relatar, na forma de um ritual iniciático, o primeiro e ansiado mênstruo de Pombinha. A jovem passa por verdadeira entronização. E, inserida na natureza, que substitui Deus, à piegas bênção do sol sucedem-se abruptas modificações de personalidade: ela se torna madura, capaz de intuir verdades impressionantes e avaliar a si mesma e aos homens de maneira completamente nova. Pode, agora, mal esgotado o fluxo de sangue, "medir com as antenas da sua perspicácia mulheril toda aquela esterqueira, onde ela, depois de se arrastar por muito tempo como larva, um belo dia acordou borboleta à luz do sol". Descontadas as nítidas influências de um meloso e bolorento romantismo, vemos o alto preço que Aluísio Azevedo pagou à escola naturalista.

PRECONCEITOS

Essas características são acompanhadas, *pari passu*, por perigosas generalizações e sentimentos hostis ou depreciativos. Todas as meninas de 12 ou 13 anos, nascidas no Rio de Janeiro, seriam iguais? É o que concluímos da descrição de Zulmira, filha de Miranda, "o tipo acabado da fluminense: pálida, magrinha, com pequeninas manchas roxas nas mucosas do nariz, das pálpebras e dos lábios, faces levemente pintalgadas de sardas". Rita Baiana, por sua vez, é "volúvel como toda mestiça" — julgamento repetido nos capítulos 7 e 19. Logo no início, a escrava Bertoleza sente-se "feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda cafuza, (...) não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem duma raça superior à sua". Florinda, filha da lavadeira Marciana, tem "olhos luxuriosos de macaca". Quanto aos italianos, "habitavam cinco a cinco, seis a seis no mesmo quarto, e notava-se que nesse ponto a estalagem estava já muito mais suja que nos outros. Por melhor que João Romão reclamasse, formava-se aí todos os dias uma esterqueira de cascas de melancia e laranja. Era uma comuna ruidosa e porca a dos demônios dos mascates!".

Como vêem, há farto material para os membros do Conselho Federal de Educação que hoje atacam Monteiro Lobato. Por que só o autor de **Caçadas de Pedrinho** deve ser expurgado das escolas ou receber, em seus livros, "notas explicativas"? Nossos jovens do ensino médio não necessitam também ser protegidos das aberrações literárias? Aluísio Azevedo é a prova de que a literatura brasileira em sua totalidade precisa, urgentemente, de um higienista. E pelo que tenho lido ultimamente, inclusive neste **Rascunho**, não faltam candidatos ao cargo...

Descontada a ironia acima, à qual não pude resistir, os preconceitos se repetem do começo ao fim de **O cortiço**. A figura negativa do brasileiro surge claramente nesta passagem, em que se descreve a transformação por que passa Jerônimo depois de abandonar a esposa e se unir à Rita Baiana:

A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor (...).

Idéias que renascem, no Capítulo 19, de forma mais direta, não deixando dúvidas sobre o pensamento do narrador: "O português (Jerônimo) abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém!". Pobres portugueses, que só pensam em economizar, não têm prazeres, não se deixam emocionar e perdem seus dias com "primitivos sonhos de ambição". Pelo menos não são preguiçosos como os brasileiros...

O acúmulo de bobagens atávicas e expressões grosseiras, contudo, repete-se incansavelmente. Vejam o trecho a seguir:

No íntimo (Rita Baiana) *respeitava o capoeira* (Firmo). *Amara-o a princípio por afinidade de temperamento, pela irresistível conexão do instinto luxurioso e canalha que predominava em ambos, depois continuou a estar com ele por hábito, por uma espécie de vício que amaldiçoamos sem poder largá-lo; mas desde que Jerônimo propendeu para ela, fascinando-a com a sua tranqüila seriedade de animal bom e forte, o sangue da mestiça reclamou os seus direitos de apuração, e Rita preferiu no europeu o macho de raça superior. O cavouqueiro* (Jerônimo)*, pelo seu lado, cedendo às imposições mesológicas, enfarava a esposa, sua congênere, e queria a mulata, porque a mulata era o prazer, era a volúpia, era o fruto dourado e acre destes sertões americanos, onde a alma de Jerônimo aprendeu lascívias de macaco e onde seu corpo porejou o cheiro sensual dos bodes.*

Diante de tantos exemplos, de tão batidas imagens, só podemos discordar veementemente de Lúcia Miguel-Pereira quando ela diz que, em "**O cortiço**, Aluísio Azevedo se aproxima da realidade sem repugnância, sem idéias preconcebidas, sem inconscientes movimentos românticos nem dogmas cientificistas".

PERSONIFICAÇÃO

Aluísio Azevedo também aprecia conferir sentimentos a seres inanimados. É outra de suas obstinações. Já no Capítulo 1, o narrador anuncia o que nos espera, ao dramatizar o crescimento do cortiço: "E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco". No Capítulo 20, reformado, ele continua insaciável: "A feroz engrenagem daquela máquina terrível, que nunca parava, ia já lançando os dentes a uma nova camada social que, pouco a pouco, se deixaria arrastar inteira lá para dentro".

Até as idéias podem apresentar "supurações fétidas". Mas será a pedreira o elemento escolhido para exercitar prosopopéias. Ela pode ser "altaneira e desassombrada", apresentar uma "ciclópica nudez", "contemplar" os trabalhadores "com desprezo" e mostrar-se "imperturbável a todos os golpes e a todos os tiros que lhe desfechavam no dorso, deixando sem um gemido que lhe abrissem as entranhas de granito". Às vezes, ela "parecia dormir em paz o seu sono de pedra"; em outra noite, de lua cheia, "ao longe, por detrás da última parede do cortiço, erguia-se como um monstro iluminado na sua paz".

É certo que, algumas vezes, o autor elabora uma bela figura, mas a repetição do recurso, somada à repugnância de grande parte dos tropos, chega a enfastiar: "A casa de pasto fermentava revolucionada, como um estômago de bêbedo depois de grande bródio, e arrotava sobre o pátio uma baforada quente e ruidosa que entontecia". Em outros momentos, as personificações parecem corroborar as metáforas de ordem biológica, mas seu uso imoderado, ao qual muitas vezes se acrescenta a hipérbole, revigora o imediatismo do estilo e faz ressurgir a psicologia simplista. Então, vemos a fórmula banal vibrando por trás do texto: o mundo está condenado ao embotamento, à permissividade, à loucura e aos instintos abjetos.

Quando Jerônimo e sua esposa, Piedade, se reencontram, depois de o português tê-la abandonado, achamos, de início, que será possível olhar para além da degradação. Mas o único gesto digno em todo o romance não pode perseverar:

— Minha pobre velha... — balbuciou, pousando-lhe a mão larga na cabeça.

E os dois emudeceram um defronte do outro, arquejantes. Piedade sentiu ânsias de atirar-se-lhe nos braços, possuída de imprevista ternura como aquele simples afago do seu homem. Um súbito raio de esperança iluminou-a toda por dentro, dissolvendo de relance os negrumes acumulados ultimamente em seu coração. Contava não ouvir ali senão palavras duras e ásperas, ser talvez repelida grosseiramente, insultada pela outra e coberta de ridículo pelos novos companheiros do marido; mas, ao encontrá-lo também triste e desgostoso, sua alma prostrou-se reconhecida; e, assim que Jerônimo, cujas lágrimas corriam já silenciosamente, deixou que a sua mão fosse descendo da cabeça ao ombro e depois à cintura da esposa, ela desabou, escondendo o rosto contra o peito dele, numa explosão de soluços que lhe faziam vibrar o corpo inteiro.

Por algum tempo choraram ambos abraçados.

— Consola-te! que queres tu?... São desgraças!... — disse o cavouqueiro afinal, limpando os olhos. — Foi como se eu tivesse morrido... mas podes ficar certa de que lhe estimo e nunca te quis mal!... Volta para casa; eu irei pagar o colégio de nossa filhinha e hei de olhar por ti. Vai, e pede a Deus Nosso Senhor que me perdoe os desgostos que te tenho eu dado!

O comportamento de Jerônimo não terá continuidade e sua promessa cairá no vazio, pois o homem naturalista obedece, inevitavelmente, a uma lei pessimista e inflexível. Lei idolatrada pelo narrador, que não permite à beleza assomar nem mesmo em dia de festa, e, sempre a um passo da obscenidade, expõe uma carcaça de animal na casa arrumada para poucas horas de alegria: "À porta da cozinha penduraram pelo pescoço um cabrito esfolado que tinha as pernas abertas, lembrando sinistramente uma criança a quem enforcassem depois de tirar-lhe a pele". A mesma lei que sujeita Bertoleza à sua condição imutável: "À medida que ele (João Romão) galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira".

Apesar de todos esses problemas, Aluísio Azevedo conseguiu criar boas cenas coletivas. Se lermos o longo início do Capítulo 3, no qual o cortiço desperta às cinco da manhã, e descontarmos, aqui e ali, as questões apresentadas acima, teremos uma composição enérgica, sólida e, principalmente, realista. O narrador consegue captar os movimentos, a mistura algo organizada de afazeres da comunidade, e também os cheiros, as cores, os barulhos, as características de cada personagem. O trecho não é uma exceção. No Capítulo 6, o retorno de Rita Baiana ao cortiço dá vida a parágrafos persuasivos, realmente fotográficos, nos quais cada morador reage de acordo com suas idiossincrasias. Com ótimo humor ele descreve, no Capítulo 8, a briga de Leocádia e seu marido, Bruno. E a volúpia de Rita Baiana ao dançar, no Capítulo 7, possui trechos de equilibrada sensualidade. Hábil para descrever movimentos, no Capítulo 10, quando acontece a briga entre Firmo e Jerônimo, Azevedo utiliza recursos que fazem inveja a um cineasta. E o escritor sabe introduzir certo elemento imprevisível, que não desequilibra a cena, mas a completa de modo fascinante, como no Capítulo 8, em que um irmão do santíssimo entra na estalagem para pedir donativos. Finalmente, o livro nos oferece um desfecho correto, em que o narrador une ao gesto desesperado e dramático de Bertoleza a ironia corrosiva dos brevíssimos dois últimos parágrafos.

Esses e outros trechos só nos fazem lastimar que Aluísio Azevedo tenha se submetido com tanto empenho ao romance de tese, restringindo sua história a falsos condicionamentos. Gerou, sim, um microcosmo regido pelas leis que o naturalismo preconizava, mas exatamente por essa razão naufragou nos estereótipos e na completa ausência de livre-arbítrio. O que poderia ser uma obra de sensível e profunda análise social transformou-se num romance apenas mediano.

O AUTOR

ALUÍSIO TANCREDO GONÇALVES DE AZEVEDO

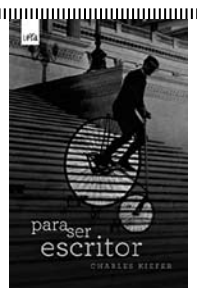
Influenciado por Eça de Queirós e Émile Zola, filiou-se ao naturalismo. Nascido em São Luís do Maranhão, em 14 de abril de 1857, mudou-se para o Rio de Janeiro (RJ), onde viveu apenas do que escrevia durante 16 anos. Ao ingressar por concurso na carreira diplomática, em 1895, abandonou a literatura, ofício ao qual se referia como "a minha grilheta, muito pesada e bem pouco lucrativa". Faleceu em Buenos Aires, Argentina, em 21 de janeiro de 1913. Produziu 12 romances, dez peças de teatro, contos e colaborações esparsas na imprensa. Além de **O cortiço**, destacam-se **O mulato** (1881) e **Casa de pensão** (1884).

NOTA

Desde a edição 122 do **Rascunho** (junho de 2010), o crítico Rodrigo Gurgel escreve a respeito dos principais prosadores da literatura brasileira. Na próxima edição, Inglês de Souza e **Contos amazônicos**.

:: **breve resenha** ::

Receitas proféticas



PARA SER ESCRITOR
Charles Kiefer
Leya
160 págs.

:: CIDA SEPULVEDA
CAMPINAS – SP

O livro **Para ser escritor**, de Charles Kiefer, é um conjunto de "crônicas" cujo tema gira em torno da escrita, do escritor, do texto, das vicissitudes do aprendiz de escritor e do professor. O autor pincela idéias gerais e muitos lugares-comuns sobre o assunto, o que torna as "crônicas" cansativas.

Ilustrarei o dito acima, citando e comentando passagens de algumas delas. Em **Para ser escritor**, temos uma afirmação categórica sobre quem é o "autor":

O autor, ao contrário do escritor, corre rapidamente em direção a outra mutação — transforma-se no profissional de literatura, no cronista, no contista, no romancista. E este, esquecido de sua origem e de sua completa inutilidade, alienado e vencido, organiza sessões de autógrafos, faz palestras e contrata assessores de imprensa.

Embora a assertiva possa ser analisada e discutida, ela não é adequada num contexto generalizante, já que está colocada como fato e não como apenas uma possibilidade dentre outras de se definir o autor.

Nessa condição descrita por Charles Kiefer, encontraremos enorme variedade de escritores: bons, ruins, artistas, comerciais etc. Isso demonstra que o autor de **Para ser escritor** pouco se aprofunda nas questões sobre as quais delibera.

A nova estética é uma apologia da internet que culmina na previsão de um novo gênero: "ainda sem nome, retorcendo-se na tela do computador".

Gêneros textuais são criados e recriados constantemente no processo da comunicação. Gêneros literários também sofrem inovações. A internet é uma ferramenta de comunicação, portanto, permite ao indivíduo exercitar suas possibilidades expressivas.

O que na verdade está ocorrendo, de modo geral, é a utilização do computador e da internet como ferramentas para uso consumista e diversão. Isso foi colocado muito fortemente no último seminário da ALB, ocorrido na Unicamp, em julho passado. Vários profissionais da área de comunicação e educação apontaram o problema e o ilustraram com pesquisas feitas em escolas de ensino fundamental e médio.

Voltando à questão de "um novo gênero", preconizá-lo não é o fundamental, já que por si só ele não garante qualidade artística. Na internet já temos vários novos gêneros textuais que poderão ser artísticos ou não, a depender somente da competência criativa de quem os manipula.

Passagens infelizes caracterizam os textos da coletânea **Para ser escritor**. Uma que me incomodou em particular:

Num concerto em Paris, Franz Listz tocou uma peça do (hoje) desconhecido compositor, junto com outra, do admirável, maravilhoso e extraordinário Beethoven (os adjetivos aqui podem ser verdadeiros, mas — como se verá — relativos). A platéia, formada por um público refinado, culto e um pouco bovino, como são, sempre, os homens em ajuntamentos, esperava com impaciência...

O termo "bovino" não remete a agrupamentos e sim a bois, que são animais pacatos e indefesos contra a crueldade humana. Os bois que nos perdoem!

Mas há no mesmo texto uma passagem importante que ilustra bem como muita gente aplaude rótulos e não arte:

A música de Pixis, ouvida como sendo de Beethoven, foi recebida com entusiasmo e paixão, e a de Beethoven, ouvida como sendo de Pixis, foi enxovalhada. Esse episódio, cômico se não fosse doloroso, deveria nos tornar mais atentos e menos arrogantes a respeito do que julgamos ser arte.

Claro que não precisamos ir tão longe para criticar os que se levam apenas pela aparência, pelo marketing, pelo que está estabelecido. Há exemplos fartos na nossa realidade cotidiana, em todos os campos da arte e da ciência. De todo modo, vale a lembrança.

As afirmações de Charles Kiefer, em geral, trazem no bojo as próprias incoerências. No texto *Ainda sobre lançamentos em bares e assemelhados*, ele afirma o seguinte: "Para ser escritor profissional é preciso ter postura e comportamento de escritor profissional. O resto, como dizia um escritor gaúcho, talvez o mais profissional dos que já houve por estas plagas, Erico Verissimo, o resto é silêncio". Ora, afinal o que o professor de escrita pensa? Em **Para ser escritor**, ele afirma:

Um escritor somente é escritor quando menos é escritor, no instante mesmo em que tenta ser escritor e escreve. Na absoluta solidão do seu ofício, enquanto a mente elabora as frases e a mão corre para acompanhar-lhe o raciocínio, é escritor. Aí e somente aí. Depois, já é o primeiro leitor, o primeiro crítico de si mesmo e não mais escritor. Explodida a bolha de sabão, começa a surgir o autor, essa derivação vaidosa e arrogante do escritor.

Relacionando tais passagens, é possível se concluir que o escritor (que nada tem a ver com o autor, segundo Charles Kiefer), para ter sucesso profissional, necessariamente passará pela etapa da vaidade e da arrogância, terá que se submeter aos ditames do mercado e ser alguém movido a conveniências.

Custa-me a crer que os poucos grandes artistas da história do mundo se encaixem nas receitas proféticas de Charles Kiefer sobre a arte literária.

Um romance **necessário**

Novo livro de **RUBENS FIGUEIREDO** é alto no engenho literário e na reflexão social

: : MARCOS PASCHE
RIO DE JANEIRO - RJ

Há uma tese — bastante plausível — de que a literatura brasileira alcançou a maioridade no século 20, visto que seus membros (ou ao menos os considerados como de maior representatividade) abdicaram dos receituários europeus de composição e de legitimação estética para buscarem no horizonte particular e/ou local o ponto de partida de suas elaborações. Foi, inclusive, durante o período em questão que as letras nacionais também se encorparam por aspectos de ordem historicista e sociológica, dentre outros, quando então os escritores apresentavam-se não somente como literatos, mas como intelectuais, no sentido autêntico e amplo do termo.

Há, no entanto, uma corrente de pensamento adversa à conjunção entre arte e reflexões de alcance político, tomando como base de contestação dois argumentos centrais: a precariedade dos escritos panfletários que em certos períodos do referido século foram disseminados no Brasil e no mundo; e a falácia apocalíptica do fim das ideologias. Ao defender que a literatura não deve ter compromisso algum, tal corrente assevera que a obra caracterizada por fatores mais explicitamente sociais é diminuída em seu potencial literário.

Se tal juízo fosse válido, seria falsa a emancipação das letras brasileiras. Autores como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Autran Dourado e Ferreira Gullar (para só ficarmos com alguns) foram absolutamente originais ao construírem suas linguagens expressivas e alçaram-se ao patamar dos maiores escritores do mundo. Surpreendentemente, todos eles impregnaram seus escritos das deturpações coletivas que tornam mais angustiante a existência do homem pobre e comum. Tachar de panfletária a obra tematizada por fenômenos políticos é uma generalização bastante típica do alheamento geral que contamina inclusive os artistas, sendo isso forte sintoma de um dos períodos mais pobres da história da prosa, da poesia e da crítica brasileiras, que é o momento presente.

NO ÔNIBUS

Na esteira dos livros francamente voltados para o âmbito "literatura e sociedade", encontra-se **Passageiro do fim do dia**, de Rubens Figueiredo, romance notável e necessário pelos vários materiais de que se constitui. Já de início, é muito reconfortante ter em mãos uma narrativa pautada por uma gravíssima chaga urbana: os caóticos trânsito e sistema público de transportes que fazem os cidadãos de diversas partes do país definharem diariamente, em nome da ordem e do progresso. O autor segue tão à risca seu propósito de representação que constrói um enredo que se desenrola paraliticamente dentro de dois ônibus, quando o jovem Pedro, protagonista da peça, retorna do trabalho e segue em direção à casa de Rosane, sua namorada.

Grassa atualmente uma febril publicidade em prol do crescimento, verificada num discurso ramificado em empresas privadas, em igrejas evangélicas e em pessoas que vêem nas finanças hiperbólicas o objetivo maior da humanidade. Entretanto, é este tipo de crescimento que pulveriza faixas florestais, soterra espaços públicos de convivência e tritura o bem-estar do morador dos espaços onde só chegam os estilhaços do capitalismo. O livro de Rubens Figueiredo trata desses fatores com extraordinária capacidade de observação, pois, à exceção de três profissionais do Direito, todos os seus personagens são quase párias de uma grande cidade (ao que tudo indica o Rio de Janeiro, na qual nasceu e vive o autor), e a partir deles vemos que para a maioria dos seus habitantes o cumprimento das obrigações é uma condenação cotidiana, mesmo quando em momentos de finalização da jornada diária:

A simples demora do ônibus, mais longa do que a demora de sempre, talvez pudesse justificar o nervosismo, também diferente do de sempre, que vibrava agora na sua fila. Dava para sentir até de longe, até na cara dos passageiros nas janelas do ônibus parado no outro ponto. Só que Pedro não via razão para se deixar contagiar por aquela ansiedade. O atraso, por maior que fosse, ainda era só mais um atraso. Fazia parte da rotina e, dentro da rotina, havia sempre lugar para nervosismo, para irritação.

Após o fim da demora, chega então o ônibus cujo destino é o bairro Tirol, espécie de favela urbana, onde reside a namorada do protagonista. O levantamento dos reveses da população pobre apontados pelo romance tomaria o espaço de toda esta resenha, mas um deles é importante assinalar. A alta literatura prima por explorar contradições de toda sorte, e tanto neste livro quanto em outros de Rubens Figueiredo estampa-se um estranho paradoxo: aqueles que se podem considerar cidadãos de bem são penalizados por um trator oficial a lhes amputar na raiz os direitos civis e humanos. Na época em que vendia livros como ambulante, fazendo das calçadas das ruas a sua loja, Pedro foi vitimado por um cavalo de operação policial que lhe pisou a perna, a qual ficou lesionada mesmo após uma cirurgia: "O tornozelo doeu quando ele ficou de pé — a velha ferida que não fecha por dentro da pele". O caso de Rosane é mais comum: o trabalho, meio de edificação do homem, levou-a à beira do declínio físico e moral:

Trabalhando ali, de salário, com os descontos normais, ela quase que só ganhava o bastante para pegar o ônibus e comer. Não tinha horário fixo, era obrigada a fazer horas-extras a qualquer momento e sem a remuneração devida por isso, havia mudanças de turno a toda hora e sem aviso, e por isso ela teve de largar o colégio: seus dias, mal nasciam, eram tomados um a um, em troca de quase nada.

Os passageiros do romance de Rubens Figueiredo são meras peças da engrenagem cotidiana que sustenta o ir e vir dos grandes movimentos do mundo. Frágeis, têm "a sensação de que só existe uma chance". Daí ser bastante justa no livro a presença indireta do cientista inglês Charles Darwin, a funcionar como metáfora de um evolucionismo citadino. Na viagem de volta do trabalho, Pedro tenta ler um livro sobre o cientista, e as passagens destacadas pelo narrador evocam, também de maneira indireta, uma espécie de sobrevivência apenas dos que se adaptam ao meio e resistem às suas pulsões letais: "Pedro pensou nos pequenos parágrafos retirados dos relatos do Darwin (...). O que ele queria dizer? Se uns sobrevivem e outros não, era porque alguns eram superiores?".

Seria equívoco ver nisso uma absorção do ideário naturalista, mas seria igualmente equivocado desconhecer que o meio, produto do homem, se não determina, inegavelmente interfere na conduta do homem e na sua postura diante da vida. Em **Passageiro do fim do dia** aparecem dois bairros moldados sobre o barro do abandono público: o já citado Tirol e a Várzea, que no enredo assumem a condição de rivais. Típicas áreas formadas nos restos da cidade para comportar os restos da sociedade, estes bairros periféricos encarnam o espírito desalmado de um mundo que clama por paz ao mesmo tempo em que acirra a fúria de quem precisa, a todo instante e em todas as circunstâncias, engolir um adversário por dia. Já que falamos em naturalismo, aqui temos uma semelhança com **O cortiço**, de Aluísio Azevedo. Mas repito não haver aqui o que se poderia classificar como retrocesso literário, tampouco como filiação à corrente neonaturalista de uma vertente literária hodierna. Há, sim, um retrato cortante (mais laminoso pelas descrições detalhadíssimas do narrador) de uma estrutura social que também não regrediu, mas nem por isso progrediu: ela permanece estática em suas bases:

Um canal no meio de uma rua de duas pistas, em tudo igual a várias outras ruas e a vários outros canais, se transformou na fronteira entre o Tirol e a Várzea. Assim ficou estabelecido, de uma hora para outra. Ninguém sabia dizer quem foi que decidiu, nem como, por força de que lei. Mas todos logo passaram a creditar que aquela faixa de terra tinha um efeito muito grave sobre quem morava à esquerda ou à direita do canal.

ALÉM DO SOCIAL

O novo romance de Rubens Figueiredo não é interessante apenas por sua abordagem da sangria social brasileira. Conforme demonstrado em seus livros anteriores, como no volume de narrativas curtas **Contos de Pedro** ou no romance **Barco a seco**, o autor tem a cada vez mais rara particularidade de aliar sua ampla visão da realidade a um apurado engenho narrativo. Neste de agora, chama a atenção logo de cara a ausência de divisão por capítulos, o que adensa a narrativa ao longo de suas quase duzentas páginas. Apesar de abarcar conflitos coletivos, do ponto de vista do desenvolvimento factual da trama, o livro é nulo, visto serem os únicos acontecimentos efetivos no tempo presente da narrativa o ingresso num primeiro ônibus e a troca para um segundo.

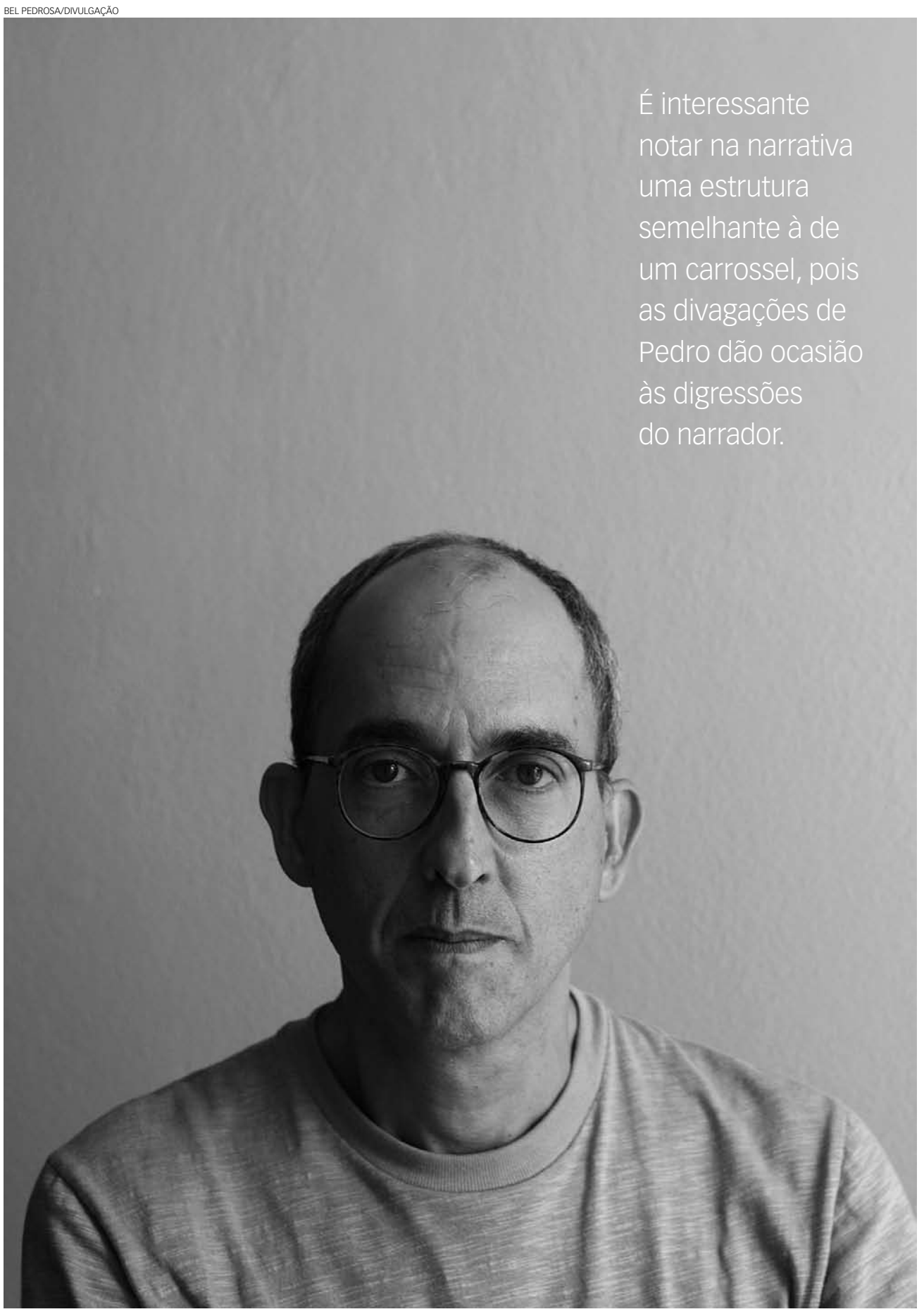
Dentro dos veículos, os pensamentos de Pedro regem a disposição do que é relatado. À paralisia do trânsito (há uma ameaça de o ônibus ser depredado num ponto qualquer) opõe-se a memória irrefreável do protagonista. Daí ser interessante notar na narrativa uma estrutura semelhante à de um carrossel, pois as divagações de Pedro, cuja psicologia é um poço fundo, dão ocasião às digressões (muitas vezes poéticas) do narrador. Mas invariavelmente voltam as cenas de dentro da condução, lotada de lamentos, de pernas que clamam por um assento e de pessoas que passam pela vida sem quase andar pela avenida:

E o movimento do ônibus, por caminhos tão bem marcados, as pistas abertas entre o casario pobre e sem fim — desde a fila no ponto final, em companhia de passageiros que ele (Pedro) conhecia de vista — para não falar do esforço do motorista em conduzir o veículo, que se somava ao esforço do próprio motor barulhento e maltratado para carregar aquela gente, aquele peso, até o fim da linha — tudo isso sublinhava e confirmava toda semana o mesmo impulso. Assim, através das sextas-feiras, as semanas corriam sem parar, uma a uma, para dentro de outras semanas.

Foi dito num recente filme brasileiro que a vida de um homem não cabe num filme. Há livros que também não cabem no espaço de uma resenha. Tal é o caso de **Passageiro do fim do dia**, alegoria plena de dramas urbanos contemporâneos, cuja resolução é negligenciada por autoridades que cada vez mais querem governar para platéias. Em diversas passagens do texto, percebe-se que Pedro, mesmo inserido no ônibus atolado no tráfego, não é um passageiro qualquer, pois sua passagem é a mais fixa do romance, visto possuir uma considerável capacidade de analisar os fatos à sua volta, e ainda mais de refletir sobre suas próprias ruminações. Isto lhe dá uma mínima oportunidade, um palmo de janela aberta para uma possível transposição do ruído e da fumaça que lhe atravancam o caminho.

Assim ocorre com a literatura: suas palavras não removem o engarrafamento. Mas ela ainda nos faz, como demonstrou Rubens Figueiredo, abrir as janelas que nos permitem olhar, entrar ou sair do trânsito posto como via de mão única para se chegar a lugar algum.

BEL PEDROSA/DIVULGAÇÃO


É interessante notar na narrativa uma estrutura semelhante à de um carrossel, pois as divagações de Pedro dão ocasião às digressões do narrador.

:: ENTREVISTA :: RUBENS FIGUEIREDO

SABER DEMAIS

:: MARCOS PASCHE
ROBERTO LOTA
RIO DE JANEIRO – RJ

Rubens Figueiredo acaba de lançar o romance **Passageiro do fim do dia**. Nesta entrevista concedida por e-mail, ele fala do novo livro, de seu trabalho como tradutor e da literatura brasileira contemporânea, entre outros assuntos.

• Em *Passageiro do fim do dia*, aparecem referências ao petróleo, ao Banco Central Americano, ao pertencimento por meio de bens materiais, às filas de pontos de ônibus e a inúmeros outros fatores que identificam o tempo presente. O senhor ambiciona fazer também uma crônica da época atual?

Não pensei em crônica. Pensei que seria possível questionar, investigar e conhecer aspectos importantes do quadro histórico atual por meio dos recursos oferecidos por um romance. Tomei o cuidado de não mencionar datas nem nomes de lugares reais. Não porque eu pretendesse conferir um cunho universal ao livro. Ao contrário: eu queria que os aspectos concretos e particulares pudessem ser percebidos como partes de uma experiência familiar, vivida e bastante generalizada (mas não universal, nem fora de um tempo). A saber: a experiência de estarmos submetidos a um processo social que precisa a todo custo manter-se oculto. Um processo que reforça cotidianamente a idéia de que os diversos aspectos da vida mais corriqueira são fatos avulsos e descoordenados, vazios de qualquer sentido que não seu fim mais imediato. Também por isso me veio em algum momento a idéia de incluir o Darwin no romance. Eu procurava um meio de o livro incorporar uma dimensão histórica com um alcance mais remoto, mais abrangente. O livro velho e meio vagabundo sobre o Darwin que o protagonista lê no ônibus podia permitir que eu evocasse o colonialismo, a escravidão — pois o Darwin fez relatos sobre isso quando contou sua visita ao Brasil. É bem verdade que ele foi muito, muito menos severo quando se tratava de injustiças flagrantes que presenciou em colônias britânicas. De todo modo, a própria teoria de Darwin foi bastante oportuna para o colonialismo inglês: a longo prazo, um substituto da religião para legitimar a desigualdade social. Com isso meu romance poderia também, em alguma medida, discutir o papel da ciência num contexto de relações desiguais de poder. Por esse caminho, a ciência vinha se unir à justiça, à medicina, à educação, à economia, à arte, à publicidade, aos meios de comunicação, ao trabalho, enfim, a um vasto arsenal de fatores que valem por instrumentos de uma opressão cotidiana e repetida, até um aparente embotamento de suas vítimas. Desse modo, os personagens do romance muitas vezes se sentem perseguidos, acossados, para onde quer que se voltem.

• A certa altura de *Passageiro...*, o narrador diz: "Assim, através das sextas-feiras, as semanas corriam sem parar, uma a uma, para dentro de outras semanas". Considerando a aceleração da narrativa, manifestada pela ausência de divisão por capítulos, pode-se dizer que o livro também foi escrito de forma célere, absorvendo a pressa contemporânea, ou isso é apenas uma estratégia do autor, que finge contaminar a sua obra de elementos a serem criticados?

Escrevi devagar. Conforme escrevia, e à medida que minha visão de conjunto do livro se definia melhor, achei que seria contraproducente dividir o texto em capítulos. Tentei compor o livro por meio do acúmulo de detalhes à primeira vista triviais. Evitei uni-los por meio de uma intriga, evitei uma estrutura calcada na construção de um mistério seguido de um desvelamento. Em vez de montar um encadeamento, uma trama, minha expectativa era criar para o leitor um ambiente em que dados isolados e banais, retemperados por um certo tipo de linguagem, revelassem aos poucos a presença de algo que abrange todos aqueles dados e os integra. Tentei fazer um romance que trata da desigualdade social, dos mecanismos que a ocultam ou a justificam, que a produzem e a reproduzem. Tentei explorar as imensas dificuldades e complicações que acompanham qualquer esforço para não nos sujeitarmos a tais mecanismos. Achei que esse podia ser o conteúdo subjacente à tensão que eu pretendia imprimir à narrativa. Uma opressão que atua de forma contínua até nas coisas mais miúdas.

PASSAGEIRO DO FIM DO DIA
Rubens Figueiredo
Companhia das Letras
200 págs.

O AUTOR
RUBENS FIGUEIREDO

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1956. Formado em letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro, é tradutor e professor de português e tradução literária. Em 1998 seu livro de contos **As palavras secretas** recebeu os prêmios Jabuti e Arthur Azevedo. Também é autor de **Contos de Pedro** e **Barco a seco**, entre outros.

TRECHO
PASSAGEIRO DO FIM DO DIA

"Não ver, não entender e até não sentir. E tudo isso sem chegar a ser um idiota e muito menos um louco aos olhos das pessoas. Um distraído, de certo modo — e até meio sem querer. O que também ajudava. Motivo de gozação para uns, de afeição para outros, ali estava uma qualidade que, quase aos trinta anos, ele já podia confundir com o que era — aos olhos das pessoas. Só que não bastava. Por mais distraído que fosse, ainda era preciso buscar distrações.

• Alguns de seus personagens são distanciados da realidade, coletiva e/ou particular. Muitos deles, inclusive, não vociferam contra as adversidades em que se encontram. Nesse caso, este distanciamento ocorre por autodefesa ou alienação?

Tentei investigar no romance a maneira como a desigualdade social cria distâncias tão grandes que dificultam ou impedem a compreensão das estratégias de resistência e de sobrevivência, distâncias que podem fazer a massa trabalhadora surgir como um enigma para o observador externo. Achei que vistas as coisas bem de perto, e de ângulos que talvez só um romance possa encontrar, seria possível perceber, no olhar do observador, a presença da suposição de uma superioridade (e de uma inferioridade), e também perceber como isso atua na manutenção desse regime de desigualdade. O pressuposto de superioridade é uma arma do observador para se defender daquilo que ele julga ser uma ameaça. Mas manter esse pressuposto tem um custo, gera uma tensão que pode nem sempre ser suportável. Investigar o papel desse tipo de mediação no modo de perceber as relações sociais me pareceu que poderia dar mais alcance ao meu livro. Que poderia dar vida e familiaridade a uma situação em que já não é possível responder apenas sim ou não, certo ou errado.

O senhor atua como professor e tradutor, o que, dada a sua formação (em português-russo), aponta para uma convergência, se não natural, pelo menos comum. Já que o ofício de escritor não requer curso acadêmico, o que o motivou a se lançar à escrita? O escritor nasceu antes, durante ou depois da formação do acadêmico?

Peço desculpas, mas não sei o que responder.

O senhor estabelece para si uma rotina padronizada de trabalho?

Não.

Como se deu a sua formação como leitor, a sua alfabetização literária? Qual o contato mais marcante com os livros neste início?

Outra pergunta que me traz dificuldade. Pois não me lembro...

Numa entrevista, o senhor afirmou que admirava a escrita de Graciliano Ramos. De que modo o seu perfil estético se influencia ou recebe a contribuição do cânone literário nacional?

Desculpe. Não sei responder.

O seu trabalho como tradutor traz, de maneira voluntária ou inconsciente, para sua prosa a estética de autores estrangeiros?

Traduzo livros há 20 anos. Em função do vigente quadro de dominação econômica e cultural, quase todos são de autores americanos e ingleses contemporâneos. Nos últimos anos, porém, tive oportunidade de traduzir também livros russos do século 19. O contraste não poderia ser mais chocante. Os autores russos do século 19 viviam sob o regime autocrático dos tsares, em que vigorava a censura e a repressão violenta aos movimentos de contestação. Mas é em suas obras que encontro liberdade de pensamento, audácia de composição artística e de questionamento social, além de um esforço ferrenho para construir uma larga via de acesso capaz de integrar suas obras à dinâmica da sociedade. Já nos autores americanos e ingleses contemporâneos que traduzi nesses 20 anos, o que sinto de forma predominante e constrangedora é a presença incessante de um temor ou pelo menos de uma timidez de questionar, criticar e investigar a fundo, com desenvoltura, as fontes e os mecanismos que geram as relações desiguais de poder. Talvez pese aí o fato de que tais autores são beneficiários diretos, e em escala nunca vista, desse padrão de relações. Portanto, no que se refere ao que traduzi, as contribuições mais importantes vieram quase todas dos autores russos. Neles, toda e qualquer questão tida como estética jamais se dissocia de uma perspectiva consciente e explícita em face da história e das relações sociais.

• Em João Cabral de Melo Neto, o vocábulo "pedra" denota uma educação específica. Apesar da singularidade da sua obra, o vocábulo "Pedro" (cognato à pedra) aparece com recorrência, seja no protagonista do novo romance seja em praticamente todos os textos de *Contos de Pedro*. Tal recorrência indica alguma especificidade de sua ideologia artística?

Acho que não. Foi só um nome, uma sonoridade que não criava cacofonias.

• Apesar de não se limitar a isso, sua escrita apresenta forte abordagem social, aparecendo, seja no todo ou em partes, em *O livro dos lobos*, *Contos de Pedro*, *Barco a seco* e, agora, em *Passageiro do fim do dia*. O senhor acredita que a literatura ainda pode interferir na sociedade?

A questão não se esgota na possibilidade ou não de interferir na sociedade. Trata-se de não abdicar da nossa faculdade de questionar e de tentar conhecer o processo da construção das relações sociais. Um romance tem grande chance de se tornar irrelevante se não fizer valer seu poder de conhecer e de investigar o mundo histórico. Nas últimas décadas, boa parte da literatura mundial apostou na idéia de que só é possível ser crítico a sério concentrando-se na exploração da linguagem mesma, da construção em si. O legado de todo esse esforço me parece hoje decepcionante. Em vez de radicalidade, o que me parece prevalecer é uma falta de vitalidade, um acanhamento. Talvez seja exagero, mas hoje às vezes até pressinto nessa opção uma forma insidiosa de autocensura, ou no mínimo de conformismo. Não necessariamente por uma opção consciente do escritor. A rigor, formou-se em nosso tempo um ambiente em que nem precisamos de fato optar: a escolha principal já está dada de antemão, não pode ser de outro modo, já faz parte da própria natureza (voltamos aqui a Darwin). É o que ocorre com alguns personagens de meu livro, em certos momentos.

Qual a importância da ficção na vida cotidiana das pessoas?

Desculpe. Não sei responder.

Sendo o senhor hoje um escritor renomado e professor de escola pública, de ensino médio e tipicamente comum (que padece de problemas já banalizados), como concilia essas duas vertentes no seu cotidiano de docente? O contato com essa realidade faz com que a sua literatura também se incline para a formação de novos leitores?

Desculpe de novo. Não tenho resposta.

Apesar de ter o reconhecimento da crítica, ser publicado por uma das mais importantes editoras brasileiras, ter recebido alguns dos mais importantes prêmios literários do país, o senhor se mantém afastado dos bastidores literários. Isso é por um traço de personalidade ou é por uma reprovação aos holofotes, tão cobiçados até mesmo por intelectuais?

Desculpe, mais uma vez. Vocês vão ficar com raiva de mim...

Como sua obra se relaciona com as tendências narrativas atuais mais prezadas por críticos e autores? O senhor se vê pertencente a alguma linhagem literária?

Não sei como se relaciona. Não vejo por esse ângulo aquilo que escrevi. Talvez eu pudesse dizer que vejo meus livros envolvidos numa espécie de processo acelerado em que as perspectivas se alteram a todo instante. Com elas, as respostas e as perguntas se modificam também, incorporam novos termos e abandonam outros. Assim a própria literatura pode se mostrar com faces bem diferentes, nem todas bonitas ou defensáveis. Longe disso.

O senhor acompanha a literatura brasileira contemporânea? O que lhe chama a atenção na atual produção?

Me chama a atenção a dificuldade que temos para encontrar brechas por onde possamos tocar algum pouco mais fundo, mais vital, do regime social em vigor. Não necessariamente por insuficiência dos escritores, mas antes pelo poder acumulado e concentrado nos mecanismos de defesa desse regime.

Que tipo de literatura (ou quais autores) compõe a sua biblioteca afetiva?

Me desculpe de novo.

As novas tecnologias têm sido preconizadas por especialistas e pelo público em geral como causa e conseqüência de supostas transformações que atingem o campo da leitura e o da escrita. Estando o senhor dos dois lados da moeda, como o autor Rubens Figueiredo e o cidadão Rubens Batista Figueiredo se relacionam com tais tecnologias?

Complicou...

O mercado editorial brasileiro passa por uma profunda transformação nos últimos anos, com a chegada de grandes grupos estrangeiros. Há também uma quantidade muito expressiva de novos autores surgindo. Além disso, existem eventos literários (encontros, feiras, bienais, etc.) em todas as partes do país. Pode-se afirmar que há um ambiente mais favorável à literatura atualmente?

Caramba! Estou frito. Mais uma...

O que o senhor espera alcançar com sua escrita?

Para essa pergunta tenho uma resposta: você está querendo saber demais!

COLABOROU: ROGÉRIO PEREIRA

:: a literatura na poltrona :: JOSÉ CASTELLO

A tragédia e a literatura

A literatura nos defronta, de modo escandaloso, com o abismo que racha o peito do humano

A MONTANHA DO MEDO

As imagens atordoantes da tragédia na região serrana do Rio de Janeiro despertam, além de uma profunda dor, um sentimento muito antigo e resistente: o medo. Estar vivo, afinal, não traz garantias. A vida arrasta sempre uma sombra — no caso, as águas que, de bela paisagem, se transformaram no inferno. As cenas comoventes na TV me pegam — inquietante coincidência — em meio à leitura de **Breves notas sobre o medo**, de Gonçalo M. Tavares, livro breve e delicado que leio na edição portuguesa da Relógio D'Água.

Observo mais um pouco as imagens tomadas pelos cinegrafistas, os depoimentos desesperados, a experiência atroz da decepção. Quando não suporto mais — exatamente em uma cena em que: não, não vou dizer —, volto a me agarrar ao livro de Gonçalo. Fui um menino medroso. Acho que ainda hoje sou um homem medroso. Houve tempo em que me envergonharia de dizer isso. Hoje não: a verdade é que o medo é nosso segundo sangue.

São capítulos curtos, mas devastadores, que, como tudo em Gonçalo, guardam a estrutura de um poema. Detenho-me em um deles, muito breve, batizado *Como viver?* — pergunta, aliás, estampada nas faces de todos que, na montanha, choram sua desgraça e seus mortos. Como viver depois do que aconteceu? Viver, que parecia tão simples e natural, já não é mais. Sim: a vida não é para qualquer um. Viver é sustentar — imensa pedra — o desejo de viver.

Conta-nos Gonçalo a história de uma carroça que avança em uma estrada, puxada simultaneamente por dois animais. O primeiro é lento, arrasta-se. O segundo, ao contrário, é rápido, corre. A divergência de ritmos acaba por derrubar a carroça. Eis a origem da desgraça: um desencontro. Na boléia, guiada por um criado, viajava uma nobre dama. Mesmo depois do acidente, porém, a divergência de ritmos não pára. Escreve Gonçalo: "O criado, que agarrava o chicote, culpará do acidente o animal mais lento". Mas o outro animal também será responsabilizado. Prossegue: "A nobre dama, lá atrás, na carruagem, não hesitará em culpar o mais rápido".

Como viver, se uma de nossas pernas nos leva para um lado, e a outra na direção oposta? Como viver, se somos feitos de pura divergência? Gonçalo descreve, com exatidão, uma das mais extremas visões do medo. Fugir montanha abaixo, ou agarrar-se à primeira árvore? Insistir em salvar quem já parece perdido, ou salvar-se? Arriscar-se em meio à enxurrada em busca de uma rota de fuga, ou escalar como um bicho o teto da própria casa e, resignado, esperar?

Perguntas dolorosas como essas, por certo, atormentaram o espírito dos moradores da montanha. Em meio ao desastre exterior, um desastre interior. Perguntas, no fundo, sem resposta. É muito fácil respondê-las depois, mas e no terrível momento? Responsabilizar A ou B, atribuir o mal a essa ou àquela entidade, pensar: "Ah, eu devia ter feito!". Essa é a origem da dor, e é também a origem do medo: nada sabemos a respeito do próximo segundo. Um passo errado, uma escolha infeliz, uma fraqueza momentânea, uma tempestade, e tudo se perde.

Lamento se esperavam, do livro de Gonçalo M. Tavares, algum consolo. Confesso que nunca esperei. Vejam vocês que a literatura não fornece solução para nada. Não dá lição de vida, não expõe grandes exemplos, não apresenta resultados, nem saídas. Nada, nada. Mas então, para que abandonar a televisão e ler **Breves notas sobre o medo**? Por que se apegar à literatura, se ela é inútil?

Acontece que ela nos defronta, de modo escandaloso, com o abismo que racha o peito do humano. Nas horas mais duras, diante das tragédias mais impensáveis, essa divisão — como uma ferida incurável — se expõe. É com ela que precisamos fazer alguma coisa. É a partir dela, que conseguimos viver, ou não. Não temos certeza de nada, e é isso.

Largo o livro de Gonçalo M. Tavares sobre uma poltrona e volto para frente da TV. Lá estão imagens que ninguém pode aceitar. Dores impossíveis de sentir, cenas que parecem ultrapassar o humano. Tudo aquilo está além de nossos limites e, no entanto, tudo aquilo existe. É aqui, eu acho, que a literatura entra: para, como uma delicada moldura, ressaltar o valor da vida. Leio Gonçalo e as imagens da tragédia se tornam ainda mais fortes. Inevitável não voltar à sentença de Clarice Lispector: "Quanto à literatura, prefiro um cachorro vivo". Eu também.

AS TRÊS ORIGENS DA TRAGÉDIA

A história do homem pode ser reduzida à história das relações entre as palavras e o pensamento, escreveu o poeta mexicano Octavio Paz. "Todo período de crise se inicia ou coincide com uma crítica da linguagem." Nos momentos extremos, em que o mundo se desgoverna — como a catástrofe que abala a região serrana do Rio de Janeiro — a relação entre palavras e pensamentos entra em pane. Toda idéia parece falsa. Nessas horas, alerta ainda Paz, também o sentido de nossos atos se torna inseguro.

O que fazer? O que não fazer? Paz ilustra o único caminho possível com uma reposta que Confúcio, o sábio da China Antiga, dá a uma pergunta de Tzu-Lu. A pergunta é objetiva e pede uma resposta prática e imediata: "Se o Duque de Weu te chamasse para administrar seu país, qual seria a tua primeira medida?". Para a surpresa de Tzu-Lu, a resposta de Confúcio não propõe atos concretos, ou estratégias políticas. Limita-se a dizer: "A reforma da linguagem".

Formuladas nos anos 1950, as idéias de Octavio Paz me voltam, como rasgos de luz, em meio à tristeza da catástrofe na serra. Os sabichões de plantão reclamam disso e daquilo, protestam contra fulano ou beltrano, propõem uma ou outra saída espetacular. Bufam — falsos senhores das palavras — como se a tragédia fosse só um problema de inoperância. Certamente é também, mas o ultrapassa. "Há algo se desmanchando no nosso planeta", me diz minha amiga Carmen Da Poian, em um e-mail atônito a respeito da tragédia. Tento digerir as palavras ásperas de Carmen usando outras palavras: sob a dor da montanha, outra dor, ainda maior, lateja.

Foi a frase de Carmen que me levou a procurar o ensaio de Octavio Paz. Vocês já conhecem meu vício: quando tudo falha, assim como os gulosos correm para a geladeira, eu corro para a literatura. Só que, em vez de me empanturrar com o desnecessário, me defronto com o que não quero ver. Como se em minha geladeira estivesse guardado não um belo suflê, ou um pote de sorvete, mas um cadáver. Em definitivo, a literatura não é para diletantes. Você acha que lerá só um "livrinho", e encontra o que não quer.

Existe, de fato, uma linguagem — sistema de comunicação de idéias, sentimentos e experiências — que precisa ser reformada, de modo extremo, ou nada se modifica. Ou mudamos nossa maneira de encarar a tragédia, ou afundamos no lodaçal da repetição. Em seu belo ensaio sobre o nascimento da poesia (*O poema*, guardado em **O arco e a lira**), Paz nos defronta, porém, com um segundo obstáculo: "A poesia é desejo. Mas esse desejo não se articula no possível, nem no verossímil". Com isso, ele nos empurra para o abismo: é além dos fatos e das circunstâncias, é ali onde as palavras falham, que devemos buscar um caminho.

É claro que medidas práticas e imediatas são indispensáveis. Não tomá-las seria indecente. Octavio Paz me ajuda a pensar, contudo, que ninguém deve iludir-se acreditando que ações objetivas como a contenção de encostas, ou o alargamento de rios, ou a recuperação de florestas nos manterão seguros. A insegurança (o sofrimento) está na base da vida humana e o difícil é aceitar isso. Seres de desejo, buscamos sempre coisas inexistentes. Voltando a Paz: "Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade". Nada mais temos. Nenhuma obra humana "cura" o sentimento de desamparo — que a tragédia do Rio expõe de modo atordoante. Isso não é só um sentimento: é um fato, o mais doloroso deles.

Outra amiga, Maria Hena Lemgruber, me escreve para agravar ainda mais o que sinto. A propósito da tragédia, ela me envia, também por e-mail, um breve trecho de **O mal-estar na civilização**, o grande livro que Sigmund Freud publicou nos anos 1930. Outra vez, as palavras me obrigam a tomar distância e me afastar das ilusões salvadoras. Na aparência, o ensaio de Freud não tem relação alguma com o que vivemos. Só na aparência: suas palavras latejam, agora mesmo, em nosso peito.

Diz Freud, não sem uma ponta de dor: "O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e a dissolução, e que nem mesmo pode dimensionar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens".

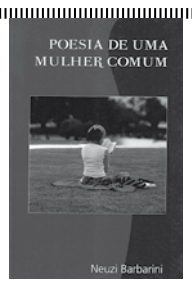
Ninguém pode negar a morte. Ninguém pode pretender que o fluxo inconstante e indecifrável da vida se estanque; tampouco deter um planeta solitário que se desmancha, como descreve Carmen. Claro, ele ainda pode sim ser preservado, e é uma luta digna e urgente. Isso não significa, porém, que o homem conseguirá, em um dia milagroso, dominar a natureza. Seremos sempre escravos: da natureza e do corpo. Por mais que façamos para retardar o envelhecimento, ou para cuidar da Terra, tanto nosso corpo, como nosso planeta, estarão sempre expostos a forças, ataques, colapsos que não poderemos controlar.

Creio que é esse o sentimento, mais devastador de todos, que a tragédia na montanha nos obriga a encarar. Isso significa que nada temos a fazer? Ao contrário. Significa, apenas, que o "a fazer" nunca basta. Por isso, aliás, a vida apesar de tudo prossegue. Chego, então, à terceira fonte de sofrimento nomeada por Freud: nossos relacionamentos com os outros homens. Creio que aí, mais do que em qualquer das duas outras origens de dor, temos a chance de conquistar um pouco mais. Quando se trata do outro, é possível ter bem mais do que imaginamos. A onda de solidariedade que cerca a montanha é uma prova disso.

Agora é com minhas insuficiências que me defronto: como é incrível precisar da literatura e da psicanálise para chegar a algo que os bebês já trazem no coração! A idéia de que a solidão e o abandono matam. A idéia de que precisamos sempre de um colo. A idéia de que o primeiro ato da vida, que ecoa até seu final, é um grito de espanto. Grito que se repete sempre que não conseguimos falar. Sempre que a linguagem — como o ar puro da montanha — nos falta.

:: breve resenha ::

As brechas de cada dia



POESIA DE UMA MULHER COMUM
Neuzi Barbarini
Scortecci
104 págs.

: : MARCOS PASCHE
RIO DE JANEIRO – RJ

A esta altura do século 21 pode-se dizer que o Brasil possui uma família de poetas com gosto especial pelas coisas simples. Além de tomarem como matéria-prima o que escorre pelas bicas do cotidiano, tais autores moldam a linguagem poética a partir de formas inspiradas na própria simplicidade que querem representar. Em nossa história há exemplos numerosos, desde o pai bastardo de todos, Manuel Bandeira, até a eólica e verde Dora Ribeiro, grata revelação da poesia nacional dos últimos anos.

Agora mais uma poetisa apresenta-se como postulante ao ingresso em tal linhagem: trata-se de Neuzi Barbarini, com **Poesia de uma mulher comum**. Sabe-se que tanto nas ocasiões sociais quanto no discurso artístico não são poucos os que gostam de rotular-se com a falsa etiqueta da simplicidade. Mas este não é o caso de Neuzi Barbarini, que escreve voluntariamente com o tom menor de quem renuncia à excessiva seriedade da literatura desejosa de se tornar peça cativa de laboratório. Por todo o livro se vêem poemas frescos, marcados pelas digitais da infância: "Como os retratos/ também desbota/ a poesia,/ e adormece em velhas gavetas,/ até que uma palavra/ puxa segundas e terceiras,/ que, ainda preguiçosas,/ acordam um poema inteirinho", diz *Adormecida*.

Como a literatura desconfia e entorta o caráter supostamente fixo dos conceitos, tal infantilidade tem com a imaturidade apenas uma relação de rima. O que parece caro à poética de Neuzi é o exercício ainda possível e válido de extrair do cotidiano a essência estocada em suas brechas, e registrar isso de forma leve e doce, da mesma maneira como é a sensibilidade que nos aproxima da poesia, no tempo de nossa infância intelectual. Amadurecer é bom, e em várias esferas e fases da existência; mas também na vida intelectual a madureza pode significar congelamento das veias, quando então nos tornamos peça do mau museu em que nos convertemos. Menina, a poesia de Neuzi puxa os coelhos coloridos de sua cartola, achada no canto de uma rua qualquer: "O cotidiano/ espalha seu baú de miudezinhas/ e fica quase invisível/ no burburinho dos grandes afazeres,/ até que o ruído dos dentes no pão crocante/ e a lambida na manteiga que sobrou nos dedos/ revela a sensualidade das pequenas coisas", afirma o exemplar *Cotidiano*.

E é em razão dessa meninice (determinada não pelo calendário) que a poetisa fica à vontade para cantar o que lhe aguça a memória afetiva, em especial os laços familiares, conforme visto em *Saudade de ter vó*: "Às vezes tenho saudade/ de ter vó/ e pedir bênção/ à moda antiga,/ com beijo na mão e cerimônias". Nisso não se estabelece apenas uma louvação das importâncias particulares. O registro do apreço familiar, sem qualquer sentimentalismo piegas, também se manifesta para apregoar que certos valores ainda existem e não podem se perder. E então a poesia mostra as outras faces de sua nobreza, voltando-se para, dentre outras ações, satirizar a febre da época — "Nesses tempos,/ hipermodernos,/ tristeza é indecência/ e não se mostra mais/ nem mesmo aos travesseiros" —, diagnosticar ruínas gerais — "O Haiti também é aqui,/ nas mãos que não alcançam esses corpos/ e que não são mães/ e acariciam o vazio" — e puxar do poço dos reveses coletivos e particulares um lirismo resistente: "Mas, se existir um céu das mães,/ ela deve estar lá, me assoprando: 'Filha, deixa de bobagem e vai cuidar da vida'".

Entretanto, a simplicidade de **Poesia de uma mulher comum** por vezes deságua num simplismo nocivo ao conjunto, sobretudo pela crença de que só de boas idéias vive a arte: "Você me conhece?/ Que bom!/ Então me apresente a mim". Como a edição não parece totalmente profissional, o livro é também prejudicado pela excessiva quantidade de textos (são mais de cem), muitos deles nitidamente feitos para encher as páginas, o que às vezes é exigência do editor, como se o leitor de poesia fosse o típico consumista que quer pagar pouco e levar muito. Daí os exemplos gratuitos, que nada acrescentam ao livro, senão palavras: "Pretendia estudar francês/ acabei fazendo poesia/ quando acordei já era tarde/ estava na hora de dormir".

Cabe à autora, portanto, identificar e colher o que particulariza sua poesia comum. De fato, Neuzi Barbarini não parece preocupada com as eleições da crítica. Mas isso não significa que não inspire maior apuro a poesia feita "apenas" para tocar o leitor (o que ela demonstrou saber fazer). Fica do livro uma pétala. Tomara que ela se torne uma flor aberta, a deitar e rolar nas gramas dos dias.

Trevas **de luz**

NO BURACO, de Tony Bellotto, é um ótimo romance protagonizado por seu alter ego "em negativo"

: :MÁRCIA LÍGIA GUIDIN
SÃO PAULO – SP

Bom, bem escrito, bem articulado, inteligente. E se é essa a impressão marcante durante a leitura, ao fim dela acrescento outras qualidades: estrutura narrativa forte e bem manipulada pelo autor, um protagonista extremamente verossímil, e um belo final. Não que **No buraco** seja uma obra-prima (e relativemos o que isso pode significar hoje em dia). Além disso, Tony Bellotto sempre pagará o preço do preconceito pela tentativa — usando a fama haurida na cultura de massa — de conciliação da *pop music* com seus caros modelos da cultura acadêmica letrada. É com a alta literatura que alimenta seu protagonista, quando cita sem pudor nem pedantismo Hemingway, Alberto Camus, James Joyce e outros, misturados a outras figuras do rock histórico e da cultura contemporânea internacional. Dizem que Bellotto investiu muito nessa conciliação. Não era necessário, ela saiu bastante natural.

Como eu não era leitora de Tony Bellotto, não tenho parâmetros para comparar **No buraco** com seus romances anteriores, o que, se me tira instrumentais comparativos, me permite apreciar concentradamente este romance que conta a história de uma espécie de alter ego do autor em negativo, o cinqüentão Teo Zanquis.

Por que *em negativo*? Porque, ao contrário de Bellotto (cinqüentão bem-sucedido, com jeitão de quarenta e repertório cultural de sexagenário), o protagonista é um ex-guitarrista fracassado, criou uma banda de rock de um só sucesso e desapareceu. Flana hoje pela cidade grande, mantém apreço melancólico pela música e a freqüenta "pelas bordas" as velhas lojas de discos do centro de São Paulo. É um solitário morador de uma quitinete, fracassado e em completo ostracismo.

UM HERÓI PROBLEMÁTICO

Teo Zanquis seria apenas mais um agônico sobrevivente da geração sexo-drogas-e-rock'-roll dos anos 60-70. Mas o romance ganha ótima força dramática por ser narrado em primeira pessoa, sob boa estratégia de cruzamentos temporais em capítulos curtos. Estes servem ao ingresso bem posto do passado (recente ou não), da memória remota (estimulada pelas desconexas vozes da multidão na praia), e da digressão confessional.

Em todos os momentos, o *leitmotiv* de Zanquis é um só: consciência aguda de seu fracasso. Guardadas, é claro, as devidas diferenças e proporções, este protagonista nos lembra a violência "contra si mesmo" com que Paulo Honório contou a vida em **S. Bernardo**, de Graciliano Ramos.

Teo Zanquis relata aos leitores — de cuja presença tem plena consciência e necessidade —, com trágica e absoluta franqueza, seus fracassos e a desimportante existência, cujo único elo de ancestralidade e registro é a mãe, já meio morta num asilo, irreconhecível portadora de Alzheimer.

"Ela não me recebeu dizendo: "Padre Celso, que bom que o senhor veio me ver!" (...) me confundir com algum padre Celso da vida era o fim. The end. Mas agora foi pior. Ela não disse nada, nem me reconheceu. Nem sequer me notou.

Zanquis é o que nossos professores chamavam de *herói problemático* — devastado pela cocaína e pela melancolia. Apesar do sexo quase selvagem, escatológico, com a namorada coreana, é um impotente social. Porém, em vez da piedade fácil que o autor não consente, Zanquis, em seu relato "autobiográfico" desenvolve com o leitor uma intimidade de igual para igual, que lhe dá densidade por trás do patético, oferece-nos credibilidade e nos inspira reflexões existenciais (até em quem apenas deseja uma boa história para entretenimento). Essa consistente relação ganha seu ponto mais alto nas últimas páginas da obra, em que o narrador (intruso, como o chamávamos) parece despedir-se do companheiro de literaturas:

Fiquei observando o movimento das ondas enquanto pensava no cannoli, na Lien, na vida, em tudo isso enfim com que você conviveu bravamente nos últimos tempos. Obrigado, aliás. Agradeço a companhia, e sobretudo a paciência.

Como se vê, Teo Zanquis não teve filhos, não transmitiu a ninguém o legado da sua miséria, como dissera Brás Cubas de si mesmo. Aliás, é esta a referência seminal da narrativa, que, muito bem urdida, só nos aparece ao final, quando Zanquis diz: "A maldição de Brás Cubas. Logo eu, que não me ligo em literatura brasileira".

Teo Zanquis é amante de Lien, uma pós-adolescente coreana, fogosa e de bunda grande, que trabalha em uma loja de discos no centro. E é por causa de seu desaparecimento que ele mergulhará, contra a vontade e sem qualquer interesse, numa narrativa "policial" a partir da segunda metade da obra. De posse de um *pendrive* (que chama de *cannoli*), dado a ele por Lien para guardar, vê-se perseguido por uma gangue coreana, que mata o irmão *hacker* de Lien, faz sumir a amada e revira sua quitinete.

A partir deste trecho, a narrativa corre mais veloz, para acompanhar a ação, e o romance, sempre partido entre o presente, a memória e a confissão, passa a ganhar um contorno mais linear. Digamos que a diferença no ritmo acelera também o interesse do leitor. Mas não temos em mãos um romance policial, felizmente. Temos muito mais.

POR QUE ESCONDER O MAIS BELO?

Ao final, o romance ingressa num jorro melancólico bem articulado (e bem pontuado em suas frases), com a ida de Zanquis a Ipanema, fugindo do crime quase involuntário que praticou em São Paulo contra um dos coreanos. E é nessa hora que começa o romance: *onde termina a fuga*. Ou seja: o fim do romance se ligará cronologicamente à primeira página. É dessa circularidade (que por si só não é original) que virá a mais bela parte da obra: o início da lucidez da morte... vindoura e já vivida agonicamente.

Não sei por quê, a crítica que li por aí sobre esta obra faz questão de esconder, como se fora um grande segredo policial a desvendar, a possibilidade de uma bela morte: tão insignificante quanto era o protagonista. "Cheguei bem cedo à praia, como tenho feito todos esses dias, e fiquei olhando o mar agitado. Ventava muito e as ondas se gebravam com força."

Afundado no buraco da areia, parece ter sido assaltado por um trombadinha de praia que lhe dá um tiro. "Puxo a sacoleta da mão dele, porra, o cannoli e os dólares são tudo o que eu tenho na vida. Minha chance de um renascimento, meu pote de ouro entrerrado sob o arco-íris."

A melancolia (ao contrário do desdém dos finados, com o qual lembramos Brás Cubas) pode ser maior ainda depois da morte. Talvez Teo Zanquis esteja morto desde o início da narrativa.

"Naquela sacolinha se escondia – percebo agora – o meu rock'n'roll."

Como? Narra em primeira pessoa e pode estar morto? Para leitores que demandam verossimilhança absoluta, não haverá certeza, pois o melhor é que Bellotto investiu com obstinação no emaranhado temporal e na sugestão do delírio, justificado muito bem por um um cérebro corroído pela cocaína e pelo álcool.

Mas, ao que tudo indica (e essa ambigüidade é ótima), estamos diante de um defunto roqueiro ou roqueiro defunto — daí a "maldição" a que se referia Zanquis. Ou seja: morte física no buraco da areia, ou metafórica nos buracos da vida, tanto faz. Teo Zanquis está morto — numa vala da areia no Rio de Janeiro ou na quitinete em São Paulo. Sua lucidez é devastadora:

Só mesmo o velho Teo Zanquis para confundir um último suspiro com uma ótima soneca. Uma agonia com uma alegria. Um coma com uma cama. Um grama com um dream. Um carma com uma canga. Um pipoco com uma pipoca. É a minha cara morrer desse jeito idiota (...) Literatura, rá, rá. De repente, tudo deixou de fazer sentido: as motivações, os destinos, o conteúdo, a mensagem. A questão das bocetas. (...) Os críticos mais mordazes dirão que morri na praia. E não estarão mentindo.

TEMAS SÃO CAROS A NÓS

Afinal, a que vem um romance como este, articulado sob vários tempos narrativos e sob o peso da memória? — o que também não é original. Mas, certamente o *plot* detetivesco não é seu centro, apenas um incômodo na inércia deste personagem. O romance — e aí vejo suas qualidades — fala da vida urbana contemporânea, dos poucos minutos de glória que a mídia traz, de como pode ser estúpida a "morte na praia" (e salve-se o trocadilho do autor) de um melancólico popstar no ostracismo. Mas fala sobretudo do envelhecimento e da morte, em muitos de seus seus sentidos: do Alzheimer à depressão, do passado *on the road* com cocaína ao buraco na areia onde jaz o protagonista.

Falar sobre a morte é também falar da inutilidade da cultura letrada desse personagem cinqüentão, do ridículo desejo de fazer literatura (ele vai escrevendo enquanto vive a narrativa). E talvez do fim de uma era de rock, que o refrão do único sucesso da banda, de certa forma ficcional, antecipava: "Trevas de luz/ Trevas de luz/ Onde foi que eu perdi o chão?/ Até quando a escuridão?".

DIDATISMO

Como nem tudo é perfeito, o fato é que Bellotto se revela demais às vezes e se alonga, sob as vozes de seus personagens, a respeito da crise fonográfica deflagrada pelo *download* ilegal. Além das citações do protagonista, o personagem Tales Banabek, agente musical cujo *hobby* (óbvio demais) é atirar contra monitores de computador, justifica-se, furioso: "Os computadores mataram o rock. A internet acabou com rock".

Há, em vários trechos, uma espécie de balanço feito por Bellotto sobre as transformações sofridas pela indústria da música e, por isso, a necessidade do apelo a shows como estratégia de sobrevivência dos músicos. Isso não é bom, soa falso, vem da voz didatizante do "titã". E como, apesar de muito boa, a obra também tem acordes dissonantes, aproveito para reclamar da superficialidade com que é tratada a diferença entre gerações, tão presente nas nossas vidas (a namorada é quase uma adolescente) e tão reivindicada pela interessante jovem coreana apaixonada por sexo e pelo rock.

Há muito o que falar sobre os sentidos metafóricos do "buraco" na obra. Mas como não podemos mudar um texto, já bom, atribuindo-lhe sentidos que ele talvez nem tenha, repito aqui o que disse Brás Cubas: "A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus".

O AUTOR
TONY BELLOTTO

Músico, compositor, romancista e cronista, nasceu em São Paulo, em junho de 1960. Guitarrista da banda de rock Titãs, tem se destacado na cena literária com uma série de romances policiais, cujo investigador é o sempre o mesmo: **Bellini e a esfinge**, **Bellini e o demônio** e **Bellini e os espíritos**. Também escreveu **BR 163: duas histórias na estrada**, **O livro do guitarrista** e **Os insones**. É apresentador do canal Futura, onde produz programa de cultura de massa ligado à música, literatura e à língua portuguesa.

NO BURACO
Tony Bellotto
Companhia das Letras
256 págs.

TRECHO
NO BURACO

Sou um ex-guitarrista de rock, não vejo por que me aborrecer com literatura. Não na praia. E, definitivamente, não da maneira em que me encontro. Não sinto ânimo para sair da catacumba. Abrir os olhos exigiria esforço e me condenaria a fazer parte da paisagem. Antes esitvesse atochado numa bucetinha oriental, aconchegado no calor, na umidade e nos aromas do u. (...) Aqui estou, portanto, uma avestruz filosófica com a cabeça enterrada na areia. Se me perguntarem qual a primeira coisa que farei ao sair do buraco, direi: procurar a Lien. Estou sozinho. Na melhor das hipóteses, que horas são? E eu nem tenho relógio. Sempre existe a possibilidade de uma balzacona bem passada me reconhecer: É você? O eterno constrangimento do para sempre guitarrista da one hit band. Tem expressões que soam tão melhor em inglês. Banda de um sucesso só. Não dá pra falar uma coisa assim.

BEL PEDROSA/DIVULGAÇÃO

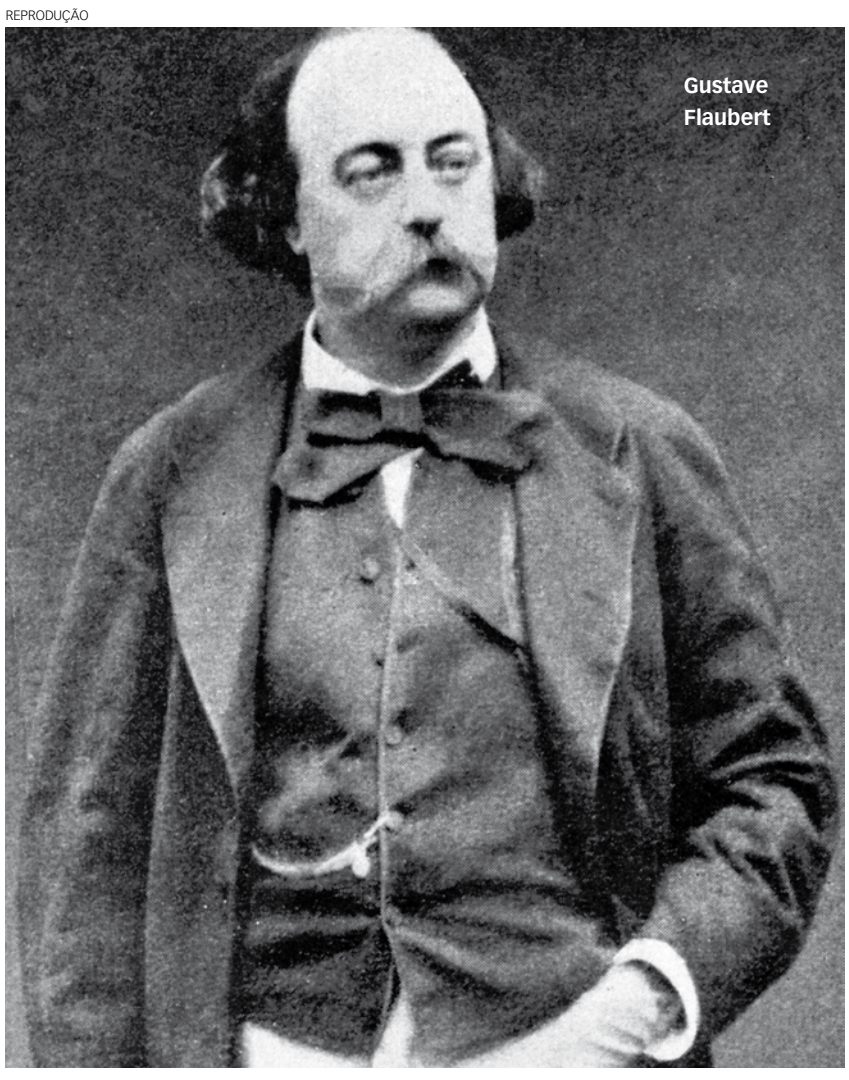
:: atrás da estante :: CLAUDIA LAGE

A escuta de Flaubert

MAUPASSANT considerava a relação de Flaubert com a escrita a lição mais importante de todas para um escritor

Guy de Maupassant, o célebre contista, que viveu todas as angústias e prazeres do século 19, costumava dizer ao amigo e mestre, também escritor e não menos célebre, Gustave Flaubert: "a literatura não vale uma vida, mas uma vida vale à literatura". Flaubert, que dedicou obsessivamente a maior parte dos seus dias à escrita, exigia de seu discípulo entrega completa, disciplina e exatidão. Qualidades que Maupassant perseguia ao mesmo tempo em que também se deixava abstrair nos salões e nas aventuras amorosas. A exigência de Flaubert era tanta que o proibia de publicar qualquer texto que não estivesse perto da perfeição. Ou da exatidão, o jovem escritor assim compreendia. Na arte não se busca aquilo que é perfeito, já havia entendido, mas aquilo que é exato. Aquilo que só daquele modo se pode expressar. "Só existe um modo de exprimir uma coisa, uma só palavra para dizê-la, um só adjetivo para qualificá-la e um só verbo para animá-la", o mestre Flaubert ensinara. Com a lição aprendida, Maupassant buscou até o fim a simplicidade objetiva em seus contos. A palavra exata, o essencial em cada ação, o principal de cada fato. Não era, entretanto, um escritor de superficialidades, restringindo-se apenas à descrição de acontecimentos, como a má vontade e a obtusidade de alguns críticos gostavam de afirmar. "A meta do escritor não é contar uma história", Maupassant disse uma vez, "nem comover ou divertir, mas nos levar a entender o sentido oculto e profundo dos

REPRODUÇÃO



Gustave Flaubert

fatos". Para ele, o escritor enxerga o universo, os objetos, os fatos e os seres humanos de uma maneira pessoal que é o resultado de suas observações e reflexões. E comunica essa visão pessoal do mundo reproduzida em ficção. "Cada conto é uma criação específica, jamais genérica. É como se cada palavra do conto que escrevemos nunca tivesse sido usada antes. Faz parte de sua ilusão e de sua beleza."

Com sua prosa rápida e afiada, Maupassant criou memoráveis descrições da aristocracia, da burguesia e do proletariado parisiense, assim como dos camponeses da Normandia, a sua terra natal, e da experiência de soldados nas frentes de batalha, procurando sempre seguir à risca um dos principais conselhos do mestre Flaubert, em relação à visão pessoal do escritor. "Devemos examinar com a demora suficiente e bastante atenção o que quisermos descrever, a fim de descobrir algum aspecto que ninguém tenha ainda visto ou de que ninguém tenha ainda falado." Esse aspecto, para Flaubert, era a alma da história, o que diferencia e alimenta a personalidade do escritor. "Em todas as coisas existe algo de inexplorado. Estamos habituados a utilizar-nos de nossos olhos apenas com a recordação daquilo que já foi antes pensado a respeito do objeto de nossas contemplações. Todas as coisas, por insignificantes que sejam, contêm um pouco de desconhecido. É isto o que devemos procurar. Para descobrir um fogo em chamas e uma árvore em uma planície, permaneçamos ante este fogo e esta árvore até que já não se pareçam, para nós, com nenhuma outra árvore e com nenhum outro fogo."

Flaubert utilizava esse ensinamento como um método, procurando sempre descrever de forma concisa os personagens, os objetos e as situações de um modo que os singularizava por completo, diferenciando-os de todos os outros personagens, objetos e situações. "Quando você passar junto de um merceeiro sentado à frente de seu armazém, ou de algum porteiro fumando seu cachimbo, ou de um cavalo de cabriolé num ponto de estacionamento, mostre-me aquele merceeiro e aquele porteiro na posição em que estavam, com seu aspecto físico, salientando também, por meio da fidelidade de seu retrato, toda a natureza moral dos mesmos, de modo que eu nunca os possa confundir com outros merceeiros ou porteiros. E faça-me ver com uma simples palavra, com uma frase, que o cavalo do cabriolé não se parece com os outros cinqüenta que se seguiam e que o antecediam."

A singularidade expressa por meio da concisão e da simplicidade se tornou a busca literária de Maupassant. Em mais de 300 contos, exercitou o manejo das palavras sob o olhar e os conselhos do mestre Flaubert, a quem admirava profundamente, pela profunda dedicação à literatura. "Flaubert me ensinou, através de seus conselhos e também de seus livros, que mais vale ao autor a singularidade do que o estilo." A explicação é, ainda hoje, inquietante, já que a maioria dos escritores transpira e aspira toda a vida para encontrar o *seu estilo*. "Flaubert não tem um estilo definido, mas vários, que seguem o fluxo das palavras e das frases moldadas pelos seus personagens." Maupassant compreendeu: o escritor não deve se impor ao texto, como se fosse um patrão a ordenar seus empregados. A linguagem deveria então surgir do universo descrito, de sua respiração, suas nuances e experiências, e não do autor e de suas ambições literárias e pessoais. "É um trabalho de abnegação", disse Maupassant, "de sensibilidade, e, principalmente, de escuta". Maupassant considerava a relação de Flaubert com a escrita a lição mais importante de todas para um escritor. Antes de tomar decisões sobre isso e aquilo em seu livro, colocar-se numa posição receptiva. E escutar o tema, os personagens — seus pensamentos e desejos, e todo o universo a ser criado, como se fosse música.

O fascínio pelo **invisível**

Novo volume da coleção Melhores poemas resgata obra de **AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT**

: : LUIZ GUILHERME BARBOSA
RIO DE JANEIRO – RJ

A fama de um escritor não precisa combinar com a imagem que um leitor tem dele. As obras ficam famosas porque elas encontram condições que possibilitam sua leitura, e estas condições são sustentadas por uma rede de instituições (editoras, jornais e revistas, universidades, prêmios etc.). O livro chega ao leitor como um monumento, exposto em praça pública. Só que é preciso levá-lo para casa, para onde for, e transformar-se em um leitor do livro, soberano e anônimo.

Às vezes o leitor se ressente do lugar "injusto" que uma obra ocupa na história da literatura e procura então trocar leituras para modificar as percepções. Há uma cegueira das instituições (a justiça é cega) que não vê que, para o leitor, justo é ter à mão o livro querido, trocá-lo em palavras com leitores amigos, guardá-lo à prateleira para leituras futuras. Ler é um modo de fazer justiça a si mesmo.

Há na poesia brasileira diversos poetas que habitam o limbo, entre o esquecimento de instituições e o de leitores. Um deles é Augusto Frederico Schmidt, carioca cuja obra poética atravessa o século 20, de 1928 a 1964, com força e originalidade constantes, e acaba de ser antologizada pelo professor Ivan Marques para a coleção **Melhores poemas**, dirigida por Edla Van Steen, na editora Global.

Desde que surgiu, em 1928, com o *Canto do brasileiro*, Schmidt reagiu ao poema modernista da década de 1920, marcado pela procura do Brasil arcaico e local, pelo humor dos poemas-piada, pelo choque de imagens, desejando, enfim, inserir na forma do poema o caos organizado das cidades brasileiras que cresciam então. Pode parecer contraditório, mas a reação de Schmidt era progressiva, abrindo caminho para um outro modernismo.

Esta deriva múltipla do projeto modernista foi regra num movimento que deixou, como um dos seus legados fundamentais, o direito permanente à pesquisa estética, como afirmaria Mário de Andrade em conferência de 1942. Apesar disso, houve a tendência, praticamente inaugurada por Schmidt, de uma poesia modernista marcada pelo legado do simbolismo, que, de maneira geral, assumia a coloquialidade da linguagem poética sem abrir mão do tom sério e das paisagens imaginárias e fantásticas à procura de uma experiência que transformasse ou escapasse da angústia cotidiana. São até hoje pouco lidos Emílio Moura, Dante Milano, Henriqueta Lisboa. E Schmidt.

Ele que, no *Canto do brasileiro*, como num manifesto, projetava sua obra assim: "Não quero mais o Brasil/ Não quero mais geografia/ Nem pitoresco.// Quero é perder-me no mundo/ Para fugir do mundo". Não havia propriamente um cosmopolitismo em seus versos, porque a recusa em tematizar as coisas brasileiras andava lado a lado com a recusa em tematizar as coisas, o tempo presente, qualquer espaço geográfico ou qualquer tempo que pudessem ser localizados concretamente. Há, em Schmidt, um fascínio pelo que há de invisível no mundo, como se sua poesia lutasse para preservar uma espiritualidade em extinção. Tanto assim que o poema *Vazio* avalia o tempo presente — o poema é de 1930 — como o que sobrou de um mundo sem poesia.

A poesia fugiu do mundo.
O amor fugiu do mundo —
Restam somente as casas,
Os bondes, os automóveis, as pessoas,
Os fios telegráficos estendidos,
No céu os anúncios luminosos.

A poesia fugiu do mundo.
O amor fugiu do mundo —
Restam somente os homens,
Pequeninos, apressados, egoístas e inúteis.
Resta a vida que é preciso viver.
Resta a volúpia que é preciso matar.
Resta a necessidade de poesia, que é preciso contentar.

Note que as máquinas modernas comparecem no poema como restos sem poesia e a arte parece impotente para intervir neste mundo. A tensão entre uma poesia ausente das coisas atuais e a necessidade de poesia representa, por um lado, um ressentimento da vida moderna e, por outro, uma procura da poesia, que é necessária, "fora" do mundo, ou, melhor dizendo, do mundano.

Neste poema, a simetria das duas estrofes (que repetem os dois versos iniciais e o começo do terceiro verso, a enumeração de elementos do quarto verso e a complementação da lista dos restos em mais dois versos, totalizando seis) é perturbada somente pelo último verso do poema, que, por causa disso, parece um verso excessivo, de exceção, o mais longo do poema e o único que apresenta uma rima ao final, com o verso anterior. A necessidade de poesia num mundo sem poesia é, como o verso que a invoca, uma maneira de exceder o próprio tempo, desejar mais que a norma, diferir e escapar à simetria.

O poema, que parece simples e natural, é construído e angustiado. O vocabulário coloquial, a construção simples das frases (à exceção do verso "No céu os anúncios luminosos", com uma inversão pouco coloquial), os versos brancos dão a este poema — e à obra de Schmidt — uma naturalidade que contrasta com a angústia esperada como reação ao tempo antipoético. Mesmo a repetição de versos e frases, que num poema tão famoso quanto o *José*, de Carlos Drummond de Andrade, aumenta tanto a angústia do leitor, no poema *Vazio* assume a placidez de um aristocrata que não se afetasse pelas circunstâncias — ainda que tão graves.

O AUTOR
AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

Nasceu em 1906, no Rio de Janeiro (RJ), onde faleceu em 1965. Poeta modernista sem integrar nenhum movimento, sua obra influenciou a geração de poetas surgida na década de 1940. Foi editor e empresário, chegando a integrar o governo de Juscelino Kubitschek.

MELHORES POEMAS
Augusto Frederico Schmidt
Global
252 págs.

CONTRADIÇÕES

Estas contradições enriquecem a obra do poeta. A simplicidade da linguagem do poema, por exemplo, herdada do primeiro modernismo, em lugar de afrontar o preciosismo de uma poesia que se desejava forte por uma linguagem nobre e se aproximar da fala do povo, faz da obra de Schmidt o testemunho do homem comum em estado de poesia — em tempos difíceis. Por reconhecer a dificuldade histórica de poesia e se ver como homem comum de fala comum, o poeta carioca aproxima-se dos primeiros modernistas; no entanto, distancia-se por não abrir mão de enxergar poesia nos lugares comuns da lírica, e fazer do poeta o revelador do invisível.

Em *Mensagem aos poetas novos*, lemos logo de cara: "A poesia é simples/ Vejam como a lua úmida/ Surge das nuvens/ Livre e indiferente". Mais à frente: "Agora sei que é simples a poesia/ E que é a própria vida". A beleza da imagem lunar está em sua sobriedade combinar com a simplicidade com que o poema a vê. Novamente, a linguagem simples e aparentemente tão natural guarda a inesperada combinação noturna da vogal "u": "a lua úmida surge das nuvens". Parece até que Schmidt desejava ser tão natural que era melhor não perceber sua técnica apurada, apenas senti-la, vagamente, porque assim ela continuaria parecendo natural. Como a relação da poesia com a vida: que não fosse construída, que não fosse difícil, mas simples e misturada. Que parecesse natural.

A poesia de Augusto Frederico Schmidt é única no modernismo. Ela, que desejou universalizar nosso poema moderno, hoje é fortemente lida em sua singularidade, em seu jeito muito próprio de responder com poemas a vida do homem da cidade. Diversos leitores, sempre a olhando com alguma estranheza e alguma suspeita quanto à sua naturalidade, procuraram escrever suas leituras de Schmidt. Estas leituras aparecem em fragmentos na antologia recém-publicada, o que, aliás, é um mérito da coleção **Melhores poemas**.

Drummond, por exemplo, menciona o "desdém de agradar", e Manuel Bandeira, numa leitura sensível e original, lembra no poeta um timbre próprio de velhos profetas, porque em sua obra persistem "harmônicos elegíacos". A história dessas leituras está muito bem contada na introdução de Ivan Marques ao volume, *Música do vento*. A edição traz ainda uma nota biográfica do organizador, uma pequena biografia e uma bibliografia sobre o poeta, além de considerações críticas de Drummond, Bandeira, Antonio Candido, Mário de Andrade e Gilberto Mendonça Teles.

Este modelo de edição, que perdura há tantos anos, é muito generoso com o leitor. Infelizmente, falta à coleção uma revisão mais apurada do texto, o que persiste neste volume dedicado a Schmidt: "aluluia", em vez de "aleluia", "da mundo", em lugar de "do mundo", são dois dos problemas pontuais que de modo algum afetam o mérito da obra. Afinal, é de extrema importância para os leitores brasileiros uma coleção que disponibiliza a obra de poetas de todos os períodos literários, inclusive os contemporâneos, pautando-se claramente pela multiplicidade de estilos e pela independência em relação ao cânone.

Trata-se, aliás, de um modo de suprir uma deficiência do mercado editorial, que não disponibiliza sistematicamente as obras de nossos autores clássicos, e elas acabam ficando à mercê da divulgação decorrente das efemérides (os famosos centenários) e dos festivais literários, que, como se sabe, envolvem interesses não muito literários.

Afinal, não é gratuito que a obra de Schmidt reapareça justo nesta coleção. Num dos mais belos poemas do livro, *Inventário*, lemos uma lista extensa de imagens que guardam, para o poeta, a poesia: o berço vazio, paisagens nunca visitadas, casas imaginadas desertas, velhos barcos de pesca no mar. Há sempre uma invisibilidade, um esquecimento nessas imagens. A um momento, diante de uma mulher, o poeta vê ressuscitar "o mistério de tua inexistência". Todo esse arquivamento de sensações esquecidas — que paradoxo! — vai na contramão de um tempo, ainda contemporâneo, em que ser é ser visto. A poesia é assim: uma força política, a seu modo. Rever uma história de ausências, como a se costurar:

Dentro de mim adormecido
Retomei o fio
De uma vida sepultada

Como a se costurar com o fio invisível da poesia. Fio, mas invisível. Mundo, mas sem poesia. A lembrar o poema *Vazio* e a admirável frase de Mário de Andrade dedicada a Schmidt, no reconhecimento de toda a contradição e a grandeza do poeta: "A poesia vence, neste grande poeta que a matou".

AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT POR RAMON MUNIZ

O ímpeto da **perversidade**

Boa antologia de contos fantásticos brasileiros se concentra sobre autores do fim do século 19 e início do 20

: : GREGÓRIO DANTAS
DOURADOS - MS

Há pouco mais de uma década, era difícil encontrar uma boa antologia de contos fantásticos nas livrarias. Os interessados pelo assunto ainda conseguiam, com algum esforço, localizar edições antigas de antologias organizadas por Jerônimo Monteiro e Jacob Penteado, ou aquela célebre coletânea organizada por José Paulo Paes para a editora Brasiliense. Hoje, felizmente, esse panorama mudou. Há antologias para todos os gostos, das mais amplas — como as organizadas por Flávio Moreira da Costa, Enid Abreu Dobránszky, Italo Calvino e Alberto Manguel — àquelas com temas mais específicos, como vampiros, lobisomens ou fantasmas. Muitas dessas antologias contemplam autores brasileiros, e houve pelo menos uma delas dedicada exclusivamente a contistas nacionais: **Páginas de sombra**, organizada por Bráulio Tavares e editada pela Casa da Palavra. Com certeza, deve haver outras no mercado, que me escaparam.

Contos macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira, antologia organizada por Lainister de Oliveira Esteves, é uma contribuição muito bem-vinda nessa área. Em primeiro lugar, porque ajuda a combater o lugar-comum de que não há ou nunca houve literatura fantástica no Brasil. Ainda que não haja aqui uma tradição forte como na Inglaterra, por exemplo, muitos escritores brasileiros flertaram, de maneira mais ou menos intensa, com a literatura fantástica e seus temas. E ainda o fazem.

A segunda qualidade desta antologia é fazer um recorte temporal delimitado, de uma época em que os contos fantásticos tiveram particular destaque em nossa literatura: o final do século 19 e início do 20. De modo que autores consagrados como Machado de Assis e Lima Barreto figuram nesses **Contos macabros** ao lado de autores pouco comentados hoje em dia, como Thomaz Lopes e Humberto de Campos. Além disso, esse recorte cronológico nos permite ter uma dimensão mais clara dos procedimentos e temas glosados pelos escritores da época.

Vale observar que não se tratam todos de contos fantásticos, ou seja, nem todos esses **Contos macabros** tratam de temas sobrenaturais. Muitas das histórias selecionadas tratam de comportamentos estranhos, sinistros, e "desvios" de personalidade. É o caso da obra-prima de Machado de Assis, *A causa secreta*, seguramente um texto incontornável sobre o sadismo e a crueldade.

O mesmo pode ser dito sobre os contos de João do Rio: "não há quem não tenha o seu vício, a sua tara, a sua brecha", diz o protagonista de *Dentro da noite*, cujo vício é o de cravar alfinetes do braço de sua amada. Interessante é que a tara chega a ser aceita pela mulher, curiosa (como o leitor) sobre os limites das convenções amorosas. Já *O bebê de tarlatana rosa*, um dos melhores contos do volume, é uma "história de máscaras": um grupo de dândis se aventura nas ruas de um carnaval popular, a fim de "acanalhar-se, enlamear-se" em meio ao povo, cedendo aos excessos, "aos transportes da carne e às maiores extravagâncias", sem se importar com as convenções da alta sociedade. O rebaixamento social corresponde à perdição moral, ao abandono das máscaras sociais em favor dos instintos mais baixos. Há sempre, porém, um preço a se pagar: no caso, o encontro com o monstruoso, na madrugada, o que não deixa de ser um encontro do narrador com o seu próprio reflexo, com a encarnação de sua própria degeneração moral.

DEGENERAÇÃO SEM LIMITES

E não há limite para a degeneração, parecem nos ensinar esses **Contos macabros**. *Bertram*, de Álvares de Azevedo (presença obrigatória em antologias do gênero), traz uma seqüência vertiginosa de episódios nada edificantes: seqüestro, assassinato, orgias, antropofagia, e o desejo delirante por alvas mulheres à luz do luar. Tematicamente semelhantes são os contos de Humberto de Campos, *Um juramento* e *Retirantes*, com a qualidade de serem mais sucintos e objetivos, e por isso mais eficazes, na construção daquilo que Edgar Allan Poe chamou de "efeito único" sobre o leitor. Mas os pecados dos personagens de Humberto de Campos nos fazem lembrar de outra lição de Poe: todo homem é um criminoso em potencial, passível de ceder ao "ímpeto da perversidade". Basta um mínimo desvio.

Da mesma forma, o insólito pode abruptamente surgir no cotidiano, como provam alguns dos contos propriamente fantásticos aqui reunidos. De acordo com aquela célebre tipologia de Tzvetan Todorov, o fantástico nasce da hesitação, provocada pelo texto sobre o leitor implícito, entre uma explicação sobrenatural ou racional para os eventos narrados. É claro que Todorov não supunha que o leitor de fato acreditasse, por exemplo, que fantasmas existissem; por isso, refere-se a um leitor implícito, um ser suposto e construído pelo texto literário. Outros críticos compartilham opiniões similares: os contos fantásticos relatam a intrusão do mistério na vida cotidiana, a irrupção, no "nosso mundo", de um evento inexplicável pelas leis naturais.

O impenitente, de Aluísio Azevedo, é um bom exemplo: Frei Álvaro, um "bom homem e mau frade", não consegue controlar os "endemoniados hóspedes de seu corpo", outro modo de se referir aos "impulsos de seu voluptuoso temperamento". Assim, da janela de sua cela no monastério, ele julga avistar o vulto de uma de suas amantes perambulando pela noite. A perseguição da mulher, através das ruas da cidade, o levará a questionar sua própria sanidade: a mulher está morta? Seria ela uma aparição fantasmagórica? Ou um delírio do frade?

Mantendo a ambigüidade até o último momento, Azevedo faz uso de um clássico recurso dos contos fantásticos, aquilo que alguns críticos chamam de "objeto mediador", e descrito por Jorge Luis Borges em um de seus breves e imprescindíveis ensaios, *A flor de Coleridge*. Trata-se de um objeto de cena decisivo para a compreensão da natureza (ou sobrenatureza) dos eventos narrados.

NARRADORES

Também é bastante comum nos contos de mistério ou sobrenaturais a utilização de uma narrativa de moldura, em que o leitor acompanha o diálogo entre um grupo de personagens, e um ou mais deles se põe a contar suas histórias (é assim nos contos de João do Rio). Trata-se de um eficiente recurso de verossimilhança: posta na voz de um personagem, a história mais assombrosa deixa de ser "responsabilidade" do primeiro narrador, que apenas relata o que ouviu. Além disso, é possível encenar já na narrativa de moldura a hesitação a que se referia Todorov. Como em *Sem olhos*, de Machado de Assis, em que um grupo de amigos debate a existência ou não de fantasmas. É claro que o relato de um deles estremecerá as convicções mais céticas.

Tal recurso é particularmente eficiente em *A dança dos ossos*, de Bernardo Guimarães. São postas em conflito duas visões de mundo antagônicas: a do narrador, homem da cidade, cético e racionalista, e a de Cirino, mestre da barca que leva o narrador pelo interior do Brasil, típico homem do sertão, simplório e crente nas almas do além. Essa oposição, que deve ofender os mais politicamente corretos, deve ser compreendida, obviamente, como um sintoma da literatura da época (o conto foi publicado em 1871), e pode ser encontrado em um sem-número de histórias. O enredo de *A dança dos ossos*, apesar de certa comicidade, é surpreendentemente eficiente na ambientação sobrenatural: são três histórias contadas por esses personagens, todas cobertas por uma atmosfera sombria, ricas na composição visual.

É difícil descrever contos de terror sem estragar o prazer da leitura. Não porque todos eles tragam, necessariamente, uma grande surpresa ou revelação em seu desfecho, mas porque parte do interesse dessas leituras é acompanhar o surgimento gradativo do horror. O final de *Demônios*, de Aluísio Azevedo, é bastante previsível, o que não anula o interesse pela narrativa: um homem se descobre o único sobrevivente da cidade, coberta pela mais densa escuridão. Em busca de sobreviventes, ele parte pela cidade, "tateando o chão com os pés sem despregar das paredes as minhas duas mãos abertas na altura do rosto", topando a cada passo com os cadáveres estendidos pelas calçadas. O leitor é forçado, então, a acompanhá-lo, compartilhando a "silenciosa resignação dos cegos desamparados", rumo ao delírio.

Este conto é exemplar de como o terror mais interessante não está na escatologia nem na tortura pornográfica de alguns filmes contemporâneos, mas no interdito, no suposto, e que toda boa história de terror é também uma história sobre uma personalidade cindida, por mais fantasioso que seja seu enredo. O conto fantástico questiona o olhar do personagem sobre o mundo e sobre si mesmo, perdido que está entre o real e o devaneio, entre as convenções sociais e o horror, entre o cotidiano e o sobrenatural.

São qualidades presentes nesses **Contos macabros**, muito embora o volume seja também um pouco irregular. Apesar de haver lugar para alguns contos memoráveis, a antologia também traz textos menos inspirados, como *O cemitério*, de Lima Barreto, autor que sem dúvida possui contos macabros mais interessantes. Afinal, esse é o mal de qualquer antologia: cada leitor tem lá suas preferências e seguramente vai se lembrar de um conto ou um autor "injustiçado", deixado de fora (justiça ainda não foi feita, por exemplo, a Gastão Cruls, autor de alguns contos fantásticos dos mais interessantes). Nada disso enfraquece, porém, os méritos dessa sinistra reunião de contos.

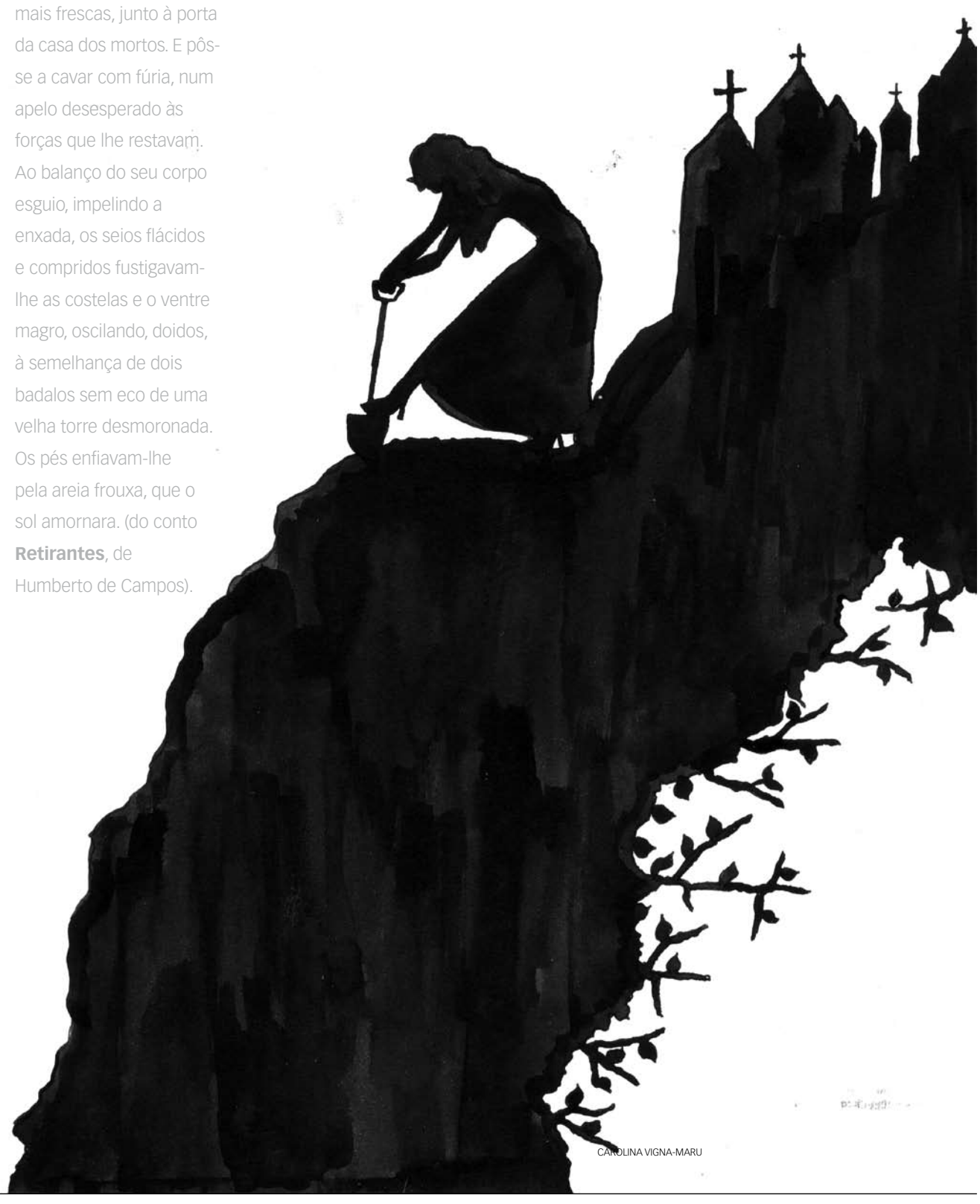
O ORGANIZADOR
LAINISTER DE OLIVEIRA ESTEVES

Formado em História pela UFRJ, é doutorando em História Social na mesma universidade. Seu campo de interesse é a historicidade das obras literárias. **Contos macabros** é o primeiro volume que organiza.

CONTOS MACABROS: 13 HISTÓRIAS SINISTRAS DA LITERATURA BRASILEIRA
Vários autores
Org.: Lainister de Oliveira Esteves
Escrita fina
256 págs.

TRECHO
CONTOS MACABROS

> Um frio súbito percorreu o corpo da megera, arrepiando-lhe os cabelos, que o suor empastava. Tomou, porém, da enxada, e parou, corajosa, diante de uma das sepulturas mais frescas, junto à porta da casa dos mortos. E pôs-se a cavar com fúria, num apelo desesperado às forças que lhe restavam. Ao balanço do seu corpo esguio, impelindo a enxada, os seios flácidos e compridos fustigavam-lhe as costelas e o ventre magro, oscilando, doidos, à semelhança de dois badalos sem eco de uma velha torre desmoronada. Os pés enfiavam-lhe pela areia frouxa, que o sol amornara. (do conto **Retirantes**, de Humberto de Campos).



CAROLINA VIGNA-MARU

Impacto **suavizado**

Clássico de William Styron, **A ESCOLHA DE SOFIA** não resiste aos dilemas do século 21

: : FABIO SILVESTRE CARDOSO
SÃO PAULO – SP

De tempos em tempos, alguns livros assumem importância que excede o significado estritamente livresco, alcançando o status de fenômeno cultural de seu tempo. Para citar um exemplo contemporâneo, no momento em que o presente texto é escrito, existem pensadores que insistem que o Facebook é a plataforma que melhor traduz o espírito da chamada era da informação. E, de acordo com esse raciocínio, o filme que ilustra a trajetória da construção dessa comunidade virtual — *A rede social*, dirigido por David Fincher — seria a peça cultural que mostra como as "pessoas são moldadas por essa nova maneira de se relacionar uns com os outros", para utilizar as palavras, quiçá alvissareiras, de um de seus realizadores. Em uma escala cuja relevância pode ser medida pelo número de livros vendidos, 10 milhões de exemplares, **A escolha de Sofia**, do escritor William Styron, pode efetivamente ser considerado um livro que marcou sua época. Não fosse pela sua cativante narrativa, pelo envolvente estilo do autor ou mesmo pela discussão filosófica que é desencadeada pelo confronto entre seus personagens, a obra é daquelas cujo título ganhou vida própria: que atire a primeira pedra quem já não ouviu dizer que "fulano de tal está diante da escolha de Sofia?" Em função disso, não há dúvida sobre a importância do relançamento do livro pela Geração Editorial. Todavia, a leitura do livro hoje pode mostrar que o impacto da obra já não é o mesmo.

À história: Stingo, espécie de alter ego de William Styron, é o narrador do livro **A escolha de Sofia.** Ele é também um dos vértices do triângulo afetivo que acontece na história, que tem como outros personagens Nathan e Sofia. Stingo é um aspirante a escritor e, de início, o leitor o percebe como alguém que tenta a todo custo se afirmar como um grande autor, algo que ainda ele não é. Stingo trabalha como assistente editorial em uma grande casa publicadora dos EUA, mas entende que seu talento excede àquela prática subliterária. Como conseqüência de sua saída do emprego, muda-se, também, de casa, indo para uma pensão de tipos pitorescos. Além de Yetta, a proprietária, e do rabino Moishe, e dos já citados Nathan e Sofia. Nathan é um jovem que impressiona todos à sua volta tanto por sua energia como por seus ataques de nervos. Sofia é a bela jovem que está ao seu lado, seja nas crises de temperamento, seja nos momentos de candura. Em boa parte do livro, a narrativa expõe as impressões de Stingo sobre o relacionamento entre os dois, mas é possível afirmar que o livro ganha fôlego quando passa a dar atenção à voz de Sofia. É ao ouvir o que a jovem tem a dizer que a história se torna importante. Sobre isso, é interessante observar a extensão da narrativa, e o autor busca construir uma grande moldura para tratar de um evento bem específico.

Eis uma diferença, portanto, em relação aos romances contemporâneos: a extensão de **A escolha de Sofia** é acima da média se se levar em consideração os livros que hoje são publicados. Entretanto, essa extensão da obra não representa acréscimo ou decréscimo no tocante à sua qualidade. Antes, atualiza o leitor de hoje sobre a estrutura concebida por escritores como Styron, que, por sua vez, rende homenagem aos grandes romancistas norte-americanos, como William Faulkner e Philip Roth. De qualquer maneira, e o que é importante para o leitor, a história é envolvente, densa, não fragmentada; portanto, sem as idas e vindas das escolas de escrita criativa. Styron é um prosador cuja tradição remonta ao período que precede as grandes alterações — e teses desconstrucionistas — das recentes escolas literárias. Em vez disso, o autor prefere uma história franca, investindo num narrador que pretende conquistar a atenção do leitor com um jeito algo verborrágico, sem tantos filtros para revelar suas impressões acerca do seu derredor. Tudo isso leva a criar uma sensação-limite entre a empatia e a repulsa pela maneira como o narrador percebe o que está à sua frente: seus valores, preconceitos e preferências. Styron tem o mérito de estabelecer um personagem vigoroso, capaz de agregar diferentes sentimentos.

O AUTOR
WILLIAM STYRON

Nasceu em 1925, no sul dos Estados Unidos. É considerado um dos grandes escritores de sua geração. Além de **A escolha de Sofia**, escreveu **As confissões de Nat Turner** e **The suicide run**. **A escolha de Sofia** foi adaptado para o cinema em 1983. Styron morreu em 2006.

A ESCOLHA DE SOFIA
William Styron
Trad.: Vera Neves Pedroso
Geração Editorial
632 págs.

TRECHO
A ESCOLHA DE SOFIA

"Embora não deixasse transparecer, eu ficara muito surpreso com aquela revelação: Sofia não era judia! Para mim, tanto se me dava que fosse ou não, mas estava espantado e havia algo de vagamente negativo e preocupado em minha reação. Assim como Gulliver no país dos Houyhnhnms, eu me julgara uma figura de exceção naquele enorme bairro semita...

É como se a sociedade tivesse incorporado a idéia da escolha de Sofia sem se importar com a relevância da **A escolha de Sofia**.

NAZISMO

E é por esse narrador que o leitor alcança, pouco a pouco, a história de Sofia. A despeito de todas as indicações, ela não é judia, mas viveu sob o jugo dos nazistas, chegando mesmo a estar em um campo de concentração. Aqui, outra vez, o livro ganha em estatura, porque estabelece uma conexão com grandes autores que estudaram, do ponto de vista teórico, a relação entre os torturadores do nazismo e os torturados. Assim, nomes como Simone Weil e, de forma mais detalhada, Hannah Arendt têm suas idéias divulgadas no romance, algo que definitivamente não é aleatório, indicando que o autor tinha fluência no tema, antes mesmo de qualquer estudante de ciências sociais citar **As origens do totalitarismo** como referência teórica nessa área. De volta a Sofia, é só a partir das revelações que o seu dilema existencial se torna compreensível para os leitores. Em outras palavras, não é possível entender qual é a escolha de Sofia se o livro não for devassado, uma vez que o verdadeiro drama e questionamento filosófico acontecem na exposição do contexto em que a então prisioneira dos nazistas vivia. No livro, o grande talento de Stingo se torna ser esse interlocutor confiável de Sofia, a quem a jovem revela segredos de que seu amante, o problemático Nathan, não tomava conhecimento com a mesma facilidade.

Eis, então, que enfrentamos a questão central do livro no presente momento histórico: por que sua leitura hoje pode não causar o mesmo impacto, ainda que as mesmas questões filosóficas e morais estejam ali expostas? A resposta, evidentemente, não é simples, tampouco objetiva, mas vale tentar esboçar algumas hipóteses. Em verdade, poder-se-ia apresentar um conjunto de fatores que tornam **A escolha de Sofia** uma obra mais diletante nos dias que seguem — do estilo do texto, um tanto auto-referente; às personagens, excessivamente românticas para esse século 21 de tempos líquidos e pós-11 de Setembro; passando, ainda, pelo choque cultural provocado por um eventual conflito de grupos sociais distintos nos Estados Unidos. Evidentemente, essas questões não estão definitivamente superadas, mas, da maneira como são apresentadas ali, carecem de conexão com os dilemas contemporâneos. Tais elementos, no entanto, são secundários quando se observa que tanto o dilema de Sofia quanto a insegurança que permeia a personagem de Stingo pertencem a um período em que a discussão existencial e moral tinha mais peso. Em uma sociedade pragmática e essencialmente individualista, na qual os relacionamentos se desmancham no ar, a escolha de Sofia pode ser tomada de maneira simplória, sem necessidade de segredos, porque mesmo agora tudo parece permitido, desde que todos estejam alertados a respeito.

Nesse sentido, é como se a sociedade tivesse incorporado a idéia da escolha de Sofia sem se importar com a relevância da **A escolha de Sofia**. Entre o parecer ser e o ser de fato, optou-se por terceirizar a consciência, anulando o que o livro tem de mais elementar. A essa altura, alguém poderia contra-argumentar, afirmando que é exatamente por esse motivo que a leitura da obra se faz necessária. Engano: o ponto é exatamente esse. Em que pesem a erudição e o refinamento da prosa, as questões fundamentais da contemporaneidade já não combinam com aquele estilo de texto, muito menos com aquele tipo de conteúdo. Para o bem ou para o mal, a globalização ajudou a pulverizar alguns conceitos e, infelizmente, existe certa anestesia contra o impacto produzido pelo livro. Para pensar: se aconteceu com um grande romance, o que será de um filme que fala de uma rede social?

:: **breve resenha** ::

Tédio colorido

: : LUIZ HORÁCIO
PORTO ALEGRE – RS

Não, inocente leitor, não tente entender as premiações literárias. Critério é palavra sem prestígio nesse território onde a política, o compadrio e o jogo de interesses ditam regras. Eis que Herta Müller vence o Nobel de 2009 e nem assim sua obra merece atenção. Chico Buarque — cuidado, ele é candidatíssimo ao Nobel — tem assessoria de imprensa muito, mas muito mais eficiente.

Pois bem, **Depressões** é o primeiro livro de Herta Müller, agora lançado com o estardalhaço garantido pelo prêmio. Mas antes, bem antes, em 2004, a mesma editora publicou **O compromisso**, misto de viagem no tempo — em que a autora mostra algumas chagas do comunismo — e crônica do tédio, o mais fétido dejeto do regime. Resta ao povo, no entanto, uma alternativa: denunciar. Denunciar os parentes, os vizinhos, os colegas inimigos do comunismo. Um equívoco do resenhista, me perdoe, pois ainda resta outra alternativa: o álcool.

Em **Depressões**, ávido leitor, você encontrará mais, mas muito mais, do mesmo. Herta Müller, embora mais pragmática, lembra Saramago em suas repetições: comunismo, comunismo, o português — Ceaucescu, Ceaucescu, a romena.

A obra de Herta combate o que tanto Saramago defende em seus livros, e defendia em seus discursos: o comunismo.

O comunismo, seja o propagandeado por Saramago, seja o denunciado por Herta, tem como característica primeira o talento para humilhar o povo. Segue-se uma avalanche de adversidades que vão do atraso, em todos os sentidos, à fome e à perda de liberdade.

Em **Depressões**, alto lá psicólogos, o leitor não encontrará a depressão propriamente dita, tampouco sofrerá da mesma após a leitura, mas não garanto que evitará a decepção. Isso mesmo, decepção. **Depressões** beira a ingenuidade. A impressão que chega ao leitor é que a autora escreve com timidez ou, quem sabe, medo. Questiona, questiona, mas se posiciona? Transfere ao leitor a responsabilidade. Sei que já a compararam a Graciliano Ramos, basta um falar para aumentar a fila dos papagaios. O nefasto exagero de metáforas da romena serve para amenizar a gravidade da temática. Infelizmente, ela deixa o alagoano no chinelo nesse quesito. Concordo que ambos sejam secos, diretos, sem rodeios, quando ela deixa de lado as metáforas, *bien sûr*, mas comparar o cenário de Graciliano com o vazio e a falta de sentido criados por um regime totalitário é um exagero e tanto. Sem esquecer que Graciliano filiou-se ao Partido Comunista em 1945.

DEPRESSÕES
Herta Müller
Trad.: Ingrid Ani Assmann
Globo
162 págs.

E para ser bem claro, a obra de Graciliano é muito superior. Mas não esqueça: quem ganhará o Nobel será Chico Buarque.

Depressões é um livro paradoxal, quase impossível decifrar as intenções da autora. Apesar de denunciar o regime de Ceaucescu, Herta Muller não economizou poesia, e faz lembrar contos de fadas, tamanha a maestria com que conseguiu açucarar a narrativa. O ambiente é rural, há personagens sem nomes, vilas e cidades sem nomes, não há datas, não há referências. Onírico em excesso, aqui sim o banal é banalizado.

Em **Depressões**, uma jovem faz o papel de narradora. Narra a vida da sua aldeia, o cotidiano de sua família, dentro dos limites do socialismo, cooperativas estatais e o cultivo de milho e a pecuária rudimentar. Desse modelo emana a óbvia ausência de liberdade e a conseqüente falta de amor, de perspectivas. Impera a brutalidade. As crianças têm no espancamento o mais moderno método pedagógico, os casais pouco se respeitam, o pai da narradora trai, bate e se embriaga. A mulher, sem ter a quem recorrer, busca conforto nas lágrimas, nas suas lágrimas. O amanhã virá, há de vir. E virá. Igual.

O que resta à comunidade? Tudo. Pensando melhor, tudo. O vazio a ser preenchido, tarefa para a qual faz falta a ferramenta mais importante: a liberdade. A rotina triste de uma comunidade, o leão enjaulado, dia sim, dia também, andando de lado para o outro atrás das grades. O que fazer, o que esperar? Comer, dormir, envelhecer, morrer. O socialismo que a todos consegue nivelar com extrema facilidade, basta tirar a liberdade. Pena Herta Müller ter deixado a história tão colorida. Vou reler Saint-Exupéry.

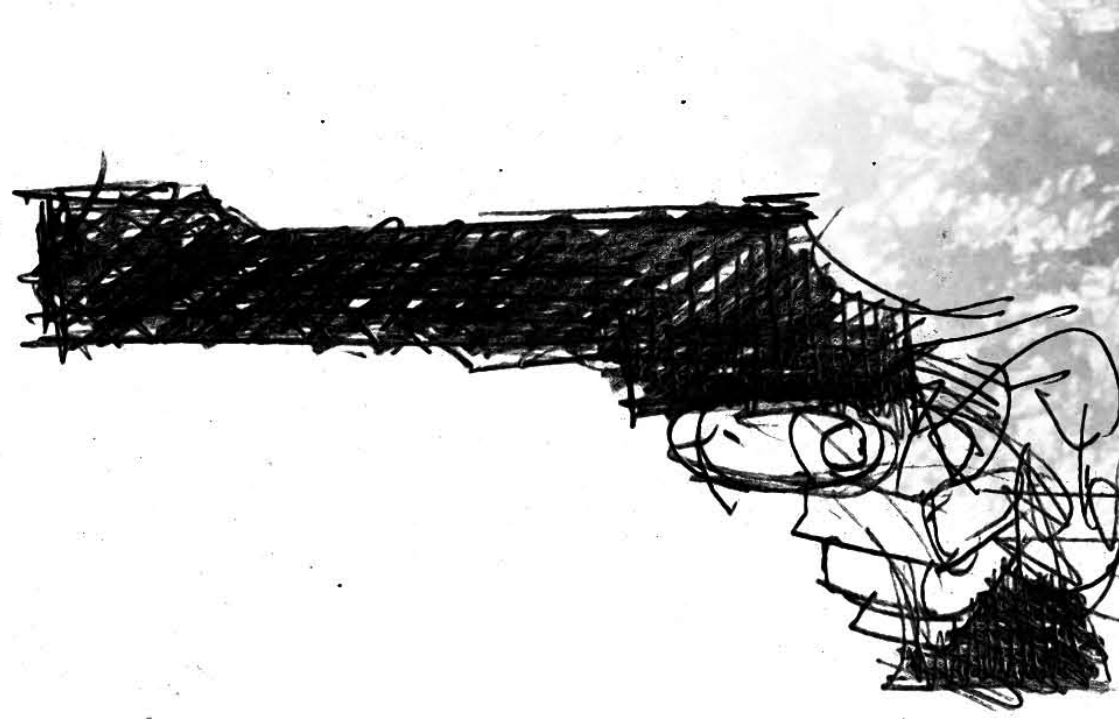
Depressões não chega a ser ruim. **Esperando Godot** é muito melhor.

Repórter para **sempre agora**

Numa narrativa sobre homens fuzilados sem julgamento, o argentino **RODOLFO WALSH** mescla investigação, jornalismo e literatura

OPERAÇÃO MASSACRE
Rodolfo Walsh
Trad.: Hugo Mader
Companhia das Letras
288 págs.

Com mais de 40 edições na Argentina, **Operação Massacre** figura entre as obras mais importantes da literatura histórica latino-americana.



: : SERGIO VILAS-BOAS
SÃO PAULO – SP

Todas as formas jornalísticas são investigativas. Mas a expressão "jornalismo investigativo" se refere normalmente à vigília dos poderes públicos, principalmente a banda podre. Se nesse escopo estivessem incluídos os "poderes privados", o próprio Quarto Poder teria de ser vigiado com procedimentos mais amplos que os de um ombudsman e menos ideológicos que os das organizações de *media watch*. Mas não é bem assim.

Já o bom Jornalismo Literário, embora construído com pesquisa e conversação intensivas, não costuma ser comparado ou confundido com o investigativo. Uma resposta possível para essa diferenciação seria a que o JL possui uma característica intrínseca extra: a linguagem artística. O literário e o investigativo, porém, coexistem há séculos e, *a priori*, nada impede um repórter de fundir os dois conceitos numa mesma reportagem.

Operação Massacre, do argentino Rodolfo Walsh, vigésimo terceiro título publicado na coleção Jornalismo Literário da Companhia das Letras, é uma clássica mescla de investigação de atos do Poder Público com o uso deliberado, calculado, da expressão literária. Quase dez anos separam esta obra do icônico **A sangue frio** (1966), de Truman Capote. Mas **Operação Massacre**, embora publicado antes daquele (1957), é bem menos conhecido.

Ao contrário de Capote, Walsh escreveu o seu relato-denúncia durante um regime de exceção, quando as liberdades democráticas na Argentina estavam suspensas. Enquanto **A sangue frio** contou com um plano de marketing arrojado e uma revista de grande circulação (*The New Yorker*) antecipando os capítulos, as reportagens e posteriormente o livro de Walsh foram sistematicamente rejeitados devido ao seu explosivo conteúdo político.

Operação reconstitui as horas que antecedem a prisão (antes da meia-noite do dia 9 de junho de 1956, fato importantíssimo) de pelo menos doze homens, seus fuzilamentos e o processo judicial movido por um dos sobreviventes. Como a imprensa tradicional ignorava o caso, Walsh acabou conseguindo publicar sua série no periódico *Mayoría*, de pequena circulação, entre maio e junho de 1957.

CONTEXTO

Para absorver plenamente a narrativa, é preciso conhecer o contexto histórico que a gerou. Em junho de 1956, o peronismo, deposto nove meses antes, fez sua primeira tentativa séria de retomar o poder mediante uma revolta de base militar com algum apoio ativo de civis. Uma proclamação assinada pelos generais Juan José Valle e Raul Tanco fundamentava a rebelião com uma descrição bastante exata do estado de coisas na Argentina da época.

O país, proclamavam, vivia uma tirania impiedosa e cruel. Perseguia-se, prendia-se, confinava-se. "Excluía-se da vida cívica a força majoritária." Havia ainda o totalitário decreto 4161 (que proibia a simples menção do nome de Perón). Queriam ainda suprimir o artigo 40 da Constituição a fim de impedir "a entrega dos serviços públicos e das riquezas naturais ao capitalismo internacional" e evitar que o país "regredisse à condição abjeta de feitoria colonial".

A proclamação do general Juan José Valle, embora destituída de hipocrisia, era inconsistente. Sacrificava o conteúdo ideológico em favor do impacto emocional. Propunha em suma um retorno crítico ao peronismo e a Perón através de meios transparentes: eleições em até 180 dias com a participação de todos os partidos. No plano econômico, o programa declarado se contradizia ao assegurar "plenas garantias aos capitais estrangeiros investidos ou por investir".

"Valle agiu e, como era de se esperar, pagou com a vida, o que é muito mais do que qualquer palavra", escreve Walsh. A história da rebelião, porém, é curta. Entre o início das operações e a redução do último foco revolucionário passam-se menos de doze horas. Às 21h30 do dia 9 de junho de 1956, no Campo de Mayo, sem a participação popular, um grupo de oficiais e suboficiais comandados pelos coronéis Cortínez e Ibazeta dá início aos ataques.

Naquele momento, a Rádio Estado, porta-voz oficial do governo, transmitia composições de Haydn. Até quase a meia-noite, calcula Walsh, 99 de cada cem habitantes do país ignoravam o que estava se passando no Campo de Mayo, em Avellaneda, em Lanús e em La Plata. Às 23h56, a Rádio Estado parou de reproduzir Stravinsky e pôs no ar a marcha que habitualmente encerrava as transmissões. Essas e outras rotinas constavam do livro de locutores, como era de praxe, "à página 51, rubricada pelo radialista Gutenberg Pérez" (outra prova valiosa levantada por Walsh).

Ou seja, a Rádio não pronunciou uma só palavra sobre os acontecimentos subversivos; não se fez a mais remota alusão à lei marcial (segundo a qual revolucionários comprovados poderiam ser executados sem julgamento). Mas, como toda lei, aquela também deveria ter sido promulgada e anunciada publicamente antes de entrar em vigor. Às 24 horas do dia 9 de junho, portanto, a lei marcial ainda não vigorava em nenhum ponto do território argentino.

Mas, no calor dos combates, a tal lei já estava sendo aplicada. Antes da meia-noite, alguns líderes rebeldes em ação já haviam sido presos e fuzilados sumariamente. O pior foi que pessoas desarmadas (capturadas sem provas concretas de participação no levante) também foram assassinadas. É o caso de oito homens presos numa casa de Florida, bairro do município de Vicente Lopez, a meia hora de Buenos Aires.

INCOMPETÊNCIA E ACOBERTAMENTO

Os oito sujeitos ouviam pelo rádio a luta pelo título sul-americano de boxe entre o campeão Lausse e o chileno Loayza. A casa, na qual entraram primeiramente os personagens Carranza e Garibotti, era na verdade composta por duas. Uma na frente e outra nos fundos. A dos fundos era alugada para um sujeito que seria decisivo na investigação jornalística do repórter. E a da frente pertencia a Horacio di Chiano (*leia trecho do livro*).

Walsh penou para provar que, quando a luta de boxe se iniciou, estavam na casa Carranza, Garibotti, Díaz, Lizaso, Gavino, Torres, Brión, Rodríguez e Livraga. Por volta das 22h45 aparecem dois desconhecidos. Torres achou que eram amigos de Gavino; Gavino, que eram amigos de Torres. Só mais tarde compreenderam que eram espiões. Estavam ali para sondar se havia armas e verificar se a entrada estava desimpedida.

Minutos depois a polícia invade o local com violência. "Onde está o Tanco?", "Onde está Tanco?", repetiam os guardas enquanto davam buscas e espancavam. Entre os ouvintes da luta de boxe havia sim alguns simpatizantes do peronismo, mas nenhum revolucionário. Pior: não escondiam ali general nenhum. Depois de horas apertados numa cela todos são levados a um campo escuro distante do município. É quando pressentem que serão "massacrados".

Mas a incompetência dos policiais em executá-los só é comparável à maneira esdrúxula com que foi conduzido o processo movido por Juan Carlos Livraga, um dos sete sobreviventes. Com identidade falsa (adotou durante a investigação o nome de Francisco Freyre), Walsh acompanhou passo a passo as tramas judiciais para acobertar mandantes e executores.

Durante o julgamento, alegou-se que não existiram fuzilados, e Walsh, sobre este ponto, preenche o absurdo com seu próprio espanto:

Gostaria de pedir ao leitor que não creia naquilo que relatei, que desconfie do som das palavras, dos possíveis truques verbais a que todo jornalista recorre quando quer provar algo, e acredite somente naquilo que afirmou Fernández Suárez [chefe de polícia responsável pelas prisões e fuzilamentos]*, concordando comigo.*

Isto porque o próprio chefe de polícia, num deslize, declara perante a Junta Consultiva, em 18 de dezembro de 1956, que "com respeito ao sr. Livraga, quero deixar registrado que na noite de 9 de junho de 1956 recebi a ordem de dar busca pessoalmente numa casa... Nessa propriedade encontrei várias pessoas... Entre elas, estava esse senhor". Em seguida tentam argumentar que as cicatrizes dos ferimentos a bala (na boca, na bochecha e na perna) de Livraga não eram prova de que ele era um "fuzilado", mas sim um "revolucionário".

Houve outras argúcias, desmentidos, comunicados. Desmentidos, um por um, durante a campanha jornalística. Sua análise já não é necessária. A prova reunida em vários meses de investigação permitiu que eu acusasse Fernández Suárez de assassinato, coisa que fiz incansavelmente, sem que ele se dignasse a querelar contra mim.

Walsh confronta duas investigações sobre o caso Livraga: a sua própria e a do juiz Belisario Hueyo em La Plata.

Elas praticamente se superpõem e se completam. Em alguns aspectos, a minha era mais detalhada: incluía declarações dos sobreviventes Troxler, Benavídez e Gavino, que estavam exilados na Bolívia e não puderam prestar depoimento ao doutor Hueyo; entrevistas com Horacio di Chiano, Torres, Marcelo e dezenas de testemunhas menores que não passaram pelo gabinete do juiz; e uma cópia fotostática do livro de locutores da Rádio Estado, estabelecendo a hora em foi promulgada a lei marcial.

A tal lei foi promulgada e comunicada à nação pela Rádio Estado às 0h32 do dia 10 de junho de 1956. Portanto, Livraga foi preso quando vigoraram as leis comuns, e, ao prendê-lo, os policiais não o acusaram formalmente de nada. Quem o deteve foi um funcionário civil, Fernández Suárez, o chefe de polícia da província. "Enquanto está preso, Livraga naturalmente não comete crime nenhum. Esse dia acaba — como todos — à meia-noite."

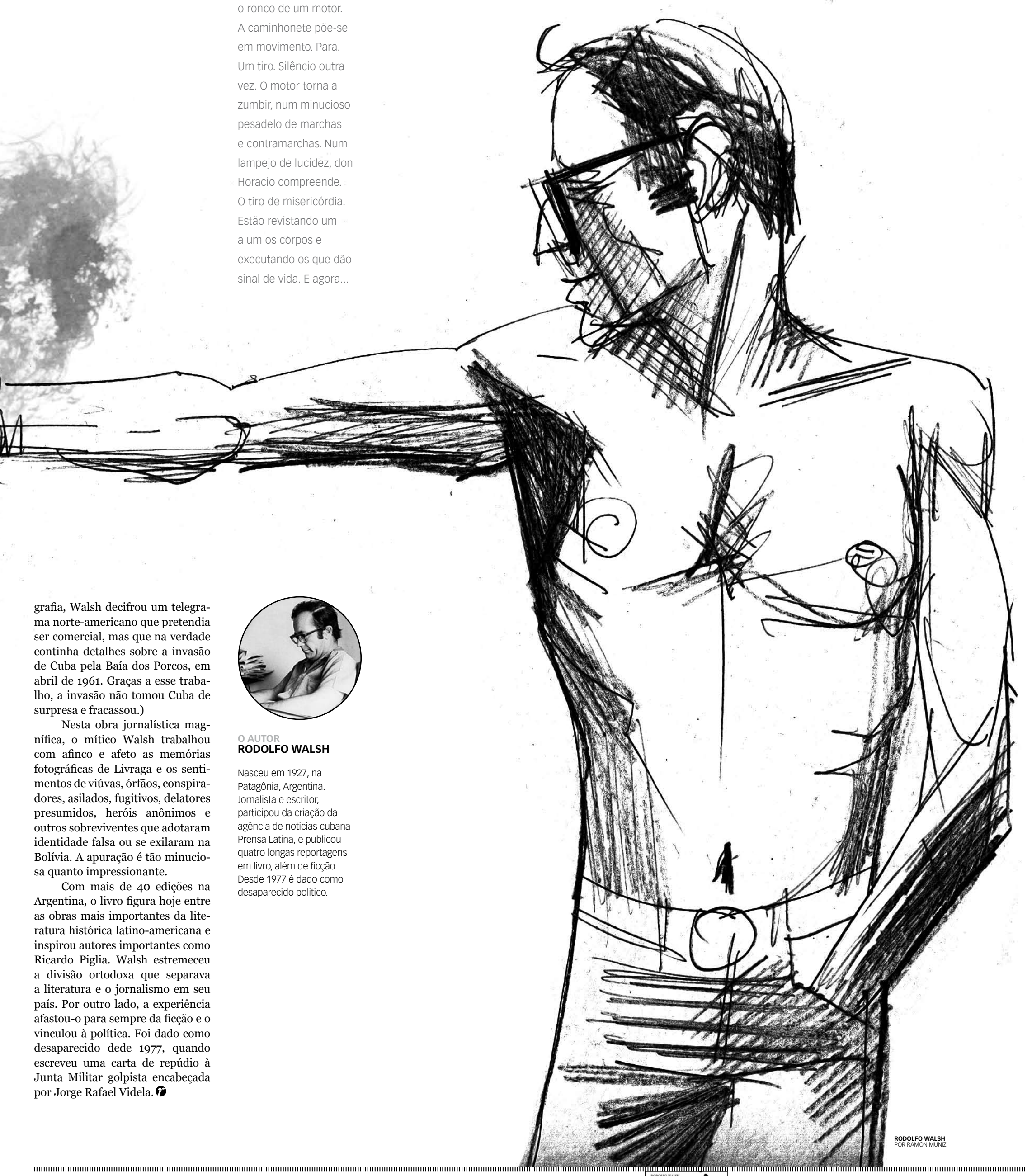
O argumento central de Walsh é o de que Livraga, preso no dia anterior (antes da meia-noite), não podia ser julgado nem punido senão em conformidade com o Código Penal vigente no momento de sua prisão, que previa garantias, defesa, um juiz natural, um processo. Mas o parecer do procurador e a sentença da Corte resultaram numa sinistra corrupção das normas jurídicas, ocorrência terrivelmente comum em países afundados em violência política.

Esta narrativa incrível nos remete a absurdos kafkianos, com a diferença de que se trata do real. Um real tão insano que não podia ser descrito como ficção. Embora narre fatos que aconteceram de verdade, o relato é eminentemente político e não tem nem mesmo como se misturar com o "realismo". "O realismo precisa de visão", afirma com precisão a pesquisadora Natalia Brizuela, no posfácio. "**Operação Massacre** e outros textos posteriores de Walsh se constituem a partir do que não se vê, do que não se sabe, do impossível, dos mortos que vivem."

Questão central da obra é a ausência de sentido, o *nonsense*. Em lugar do detetive Daniel de seus romances policiais (Walsh antes publicara alguns), o investigador aqui é o próprio autor, talvez o primeiro detetive literário da Argentina moderna. (Talento para tal não lhe faltava. Mestre da cripto-

TRECHO
OPERAÇÃO MASSACRE

“Por fim, silêncio. Depois, o ronco de um motor. A caminhonete põe-se em movimento. Para. Um tiro. Silêncio outra vez. O motor torna a zumbir, num minucioso pesadelo de marchas e contramarchas. Num lampejo de lucidez, don Horacio compreende. O tiro de misericórdia. Estão revistando um a um os corpos e executando os que dão sinal de vida. E agora...



RODOLFO WALSH
POR RAMON MUNIZ

grafia, Walsh decifrou um telegrama norte-americano que pretendia ser comercial, mas que na verdade continha detalhes sobre a invasão de Cuba pela Baía dos Porcos, em abril de 1961. Graças a esse trabalho, a invasão não tomou Cuba de surpresa e fracassou.)

Nesta obra jornalística magnífica, o mítico Walsh trabalhou com afinco e afeto as memórias fotográficas de Livraga e os sentimentos de viúvas, órfãos, conspiradores, asilados, fugitivos, delatores presumidos, heróis anônimos e outros sobreviventes que adotaram identidade falsa ou se exilaram na Bolívia. A apuração é tão minuciosa quanto impressionante.

Com mais de 40 edições na Argentina, o livro figura hoje entre as obras mais importantes da literatura histórica latino-americana e inspirou autores importantes como Ricardo Piglia. Walsh estremeceu a divisão ortodoxa que separava a literatura e o jornalismo em seu país. Por outro lado, a experiência afastou-o para sempre da ficção e o vinculou à política. Foi dado como desaparecido dede 1977, quando escreveu uma carta de repúdio à Junta Militar golpista encabeçada por Jorge Rafael Videla.

O AUTOR
RODOLFO WALSH

Nasceu em 1927, na Patagônia, Argentina. Jornalista e escritor, participou da criação da agência de notícias cubana Prensa Latina, e publicou quatro longas reportagens em livro, além de ficção. Desde 1977 é dado como desaparecido político.

:: **breve resenha** ::

Exercícios de imaginação

ESSA MULHER E OUTROS CONTOS
Rodolfo Walsh
Trad.: Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni
Editora 34
256 págs.

: : FABIO SILVESTRE CARDOSO
SÃO PAULO – SP

Rodolfo Walsh é um dos escritores argentinos mais importantes de sua geração. A afirmação pode soar recorrente quando se trata de escritores argentinos, haja vista os muitos nomes que se notabilizaram naquele cenário: o clássico Jorge Luis Borges e o fantástico Julio Cortázar, entre outros. Walsh, que também foi jornalista, é referência literária considerável, conforme se vê no livro **Essa mulher e outros contos**, agora publicado pela Editora 34. O reconhecimento não é simplório ou óbvio. Basta observar que, ao final do livro, há uma entrevista concedida pelo autor a Ricardo Piglia, escritor e estudioso desse grande gênero, que é a narrativa curta.

Em Walsh, o conto é uma verdadeira possibilidade para o exercício da imaginação em prosa. E isso não é pouco, justamente pelo fato de o autor tomar emprestado alguns eventos reais para a criação literária, conforme ele mesmo afirma na já citada entrevista. A realidade, portanto, não é uma camisa-de-força. Exemplos não faltam. É o caso do texto *Fotos*, cuja fragmentação está bem afeita às idéias de Piglia sobre a narrativa curta na contemporaneidade: as histórias presentes no texto se cruzam e se distanciam sem pedir passagem para o leitor. Do mesmo modo, em *Essa mulher*, texto que abre o livro, há espaço para um mistério que envolve dois interlocutores, um coronel e seu subordinado. E o que não é dito, mas sugerido, torna-se a chave para o conto. Numa espécie de vaticínio, o narrador anuncia: “Se a encontrar, novas grandes ondas de cólera, medo e frustrado amor se erguerão”.

Se é verdade que paira sobre o conto certa dúvida em torno de sua extensão (o quão curto a narrativa deve ser jamais foi resolvido pelos críticos, por exemplo), Walsh permite ao leitor desfrutar suas histórias seja no formato mais breve (caso da seção “Oficios terrestres”); seja na modalidade mais extensa (como é o caso do segmento *Um quilo de ouro*). Para além dessas características, outro elemento de destaque na escritura de Walsh é a veia de experimentação literária, que também extravasa a tendência recorrente de avaliá-lo “apenas” como um intelectual engajado.

Já no texto *Um sonhador*, tem-se a oportunidade de constatar a polifonia de James Joyce, conforme palavras de Ricardo Piglia. Isso porque o conto traz claramente duas histórias: a primeira com o protagonista desperto, quando pode conversar e interagir com sua esposa; e a segunda quando o personagem principal parece absorto, alheio ao que ocorre à sua volta, travando um diálogo consigo mesmo. Nessa dicotomia, as histórias se cruzam perfeitamente, em uma combinação tão evidente quanto a confusão vivida pelo sonhador do título do conto. Assim, em seus textos, Rodolfo Walsh concebe a narrativa curta como um desafio à imaginação perplexa pelo factual, o que indica sua preocupação pela elaboração da obra literária.

Estranho **dom**

Na trilogia **SEU ROSTO AMANHÃ**, de Javier Marías, o ser humano se revela essencialmente traiçoeiro e dissimulado

REPRODUÇÃO

JAVIER MARÍAS: interesse pela concentração, em uma só voz, das infinitas dúvidas que sobrecarregam o protagonista e que acabam assolando também os leitores.

: : MARIA CÉLIA MARTIRANI
CURITIBA – PR

É muito fácil se deixar levar pela ficção envolvente do autor madrileno Javier Marías. Caudaloso, ensaísta de primeira grandeza, não poupa sua verve ao tocar em profundas questões da existência humana. Não parece, tampouco, preocupado em se alinhar a alguns modismos da escritura contemporânea, cuja fragmentação nos modos do narrar, muitas vezes, angustia o leitor, na tentativa vã de estar à altura do jogo que se lhe propõe.

Ao contrário, em sua extensa trilogia intitulada **Seu rosto amanhã** (nos volumes **1. Febre e lança**; **2. Dança e sonho**; e **3. Veneno, sombra e adeus**), o narrador em primeira pessoa e sempre ele, Jacques Deza detém as rédeas ao nos contar sua intensa trajetória de vida. Num primeiro momento, apresenta-se como professor leitor de Literatura Espanhola e Tradução em Oxford e, a posteriori, como tradutor e intérprete para um grupo específico de intelectuais da espionagem britânica, aos quais presta serviços.

Importa observar que, mesmo sem fazer uso das artimanhas de relativização do que se conta, por meio da variação constante de diversas consciências narrativas, aqui o único narrador, com seu refletir persuasivo, parece que se multiplica.

Jacques ora será chamado de *Jaime*, ora de *Jacobo*, outrora de *Yago*, para se resumir, afinal a *Jack*. Na base etimológica originária desses nomes, todos são sinônimos. Mas tal pluralidade não tem, no caso, o intuito de denunciar a fragmentação do indivíduo, cuja identidade se perdeu, conforme a noção trágica do século 20 de que o homem moderno é sempre partido e vive sob os influxos dessa angústia. Tem mais a ver com os possíveis disfarces assumidos, via de regra, na arte da espionagem ou ainda com uma certa fixação do narrador em esmerar-se nas várias possibilidades semânticas que a palavra e o ato de nomear revelam.

O que interessa a Marías é a concentração, em uma só voz, das infinitas dúvidas que sobrecarregam o protagonista e que acabam assolando, também, a nós leitores.

NEO-BARROCO

De fato, seu discurso, pleno de sinuosidades um tanto barrocas, enfrenta, com fôlego, os paradoxos de viver. Vemos em cena a dissimulação, a desconfiança, as delações e as torturas dos períodos de guerra, as perdas em todas as suas faces, a necessidade de calar e de falar, a importância do relato, fazendo jus à melhor tradição conceptista da literatura espanhola à la Quevedo.

No brilhantismo ensaístico de seu procedimento narrativo percebemos aquela — assim denominada — "agudeza na associação engenhosa entre palavras e idéias", especialmente na intensidade semântica do léxico, repleto de significados, numa tendência explícita ao bom uso dos recursos polissêmicos. Isso não se dá apenas por mero preciosismo ou maneirismo, mas sim pela carga antitética que os conflituosos enigmas do viver encerram.

Talvez coubesse aqui uma das máximas do famoso teorizador da literatura espanhola do barroco, Baltasar Gracián, ao afirmar que um dos requintes do conceptismo seria, justamente, o de propor que "a verdade, quanto mais dificultosa, é mais agradável, e o conhecimento que custa é mais estimado".

E Javier Marías é mestre em relativizar verdades, em dificultar o acesso à decodificação simples e rasteira do que quer que seja, em perscrutar, até o exaurimento, a necessidade de ver muito além das aparências.

De certa forma, poder-se-ia arriscar a dizer que o autor madrileno aproveita o que há de melhor no vaivém oscilatório das conjecturas paradoxais da vida, atualizando-as com vários elementos sobre os quais se apóiam as narrativas contemporâneas. Assim é que não faltarão, por exemplo, infinitas chaves de análise para sua obra que se nutram das diversas formas presentes de intertextualidade (textos que remetem a outros), da sobreposição de discursos, das releituras críticas da história oficial, das famosas discussões pós-modernas sobre alta cultura e baixa cultura e das nuances sempre controversas do embaralhamento entre arte e vida.

TRADUZIR A VIDA

Em todas as manifestações desse estilo pujante, em que as palavras jorram de uma fonte inesgotável de indagações, há sempre subjacente a intenção de se traduzir palavras, expressões, gestos, fatos históricos, pessoas, enfim, vida.

Nesse sentido, um dos traços mais recorrentes em toda obra é o da profissão de tradutor que o protagonista exerce. O conceito de tradução aqui, porém, se amplia à máxima potência e se relativiza, uma vez que parte do primeiro conceito de tradução como aproximação de universos lingüísticos distintos (o do espanhol e o do inglês) até o da compreensão do outro, numa visão dialética de alteridade que ora nos espelha, mas também repele; que às vezes, identifica e, simultaneamente, estranha.

Em vários trechos dos três volumes temos a impressão de estar diante de verdadeiras e requintadas aulas de tradução, de questões de filologia ou lingüística comparada, como quando Peter Wheeler, um dos mais renomados professores octogenários de Oxford, a quem o narrador tanto admira, emprega a palavra "presciência":

Tinha empregado a palavra "prescience", culta mas não tão rara em inglês quanto é em espanhol "presciência", entre nós ninguém a diz e quase ninguém a escreve e muito poucos a sabem, nós nos inclinamos mais por "premonição" e "pressentimento" e até "palpite", todas têm mais a ver com as sensações, uma desconfiança — também se diz, coloquialmente —, mais com as emoções do que com o saber, a certeza, nenhuma delas implica o conhecimento das coisas futuras, que é o que de fato significam "prescience" e também "presciência", o conhecimento do que ainda não existe e não aconteceu...

O que Peter tinha dito era "presciência", um latinismo chegado quase sem alterações às nossas línguas a partir do original praescientia, uma palavra desusada, rara, e um conceito nada fácil de compreender, portanto...

Há também exemplos jocosos de expressões que não encontram similares no jogo tradutório, como na difícil empreitada que o narrador tem pela frente para explicar ao mesmo Sr. Wheeler (intelectual inglês, exímio conhecedor da língua espanhola) o significado de "mulher turbinada":

Impossível uma tradução verossímil. Ou não, para tudo há tradução, é só trabalhá-la, mas eu não ia me dedicar a isso àquela hora. O reaparecimento da minha língua fez Wheeler transportar-se a ela momentaneamente.

— Turbinada? Turbinada, você disse? — perguntou-me com uma ponta de desconcerto e também de aborrecimento, não gostava de descobrir lacunas em seus conhecimentos — Não conhecia o termo, embora o entenda sem dificuldade, creio. É como "boazuda"?

— É. Sim. É isso mesmo, Peter. Não sei explicar agora, mas com certeza entende, perfeitamente.

Wheeler se coçou na altura da costeleta (...)

— Deve ter a ver com turbina, humm — murmurou, de repente muito pensativo. Embora não veja a associação, a não ser que seja como aquela expressão, "do peru", essa sim eu conheço, aprendi faz uns meses. Você diz, do peru? Ou é muito vulgar?

— Meio juvenil, isso sim.

— Bem, eu deveria visitar mais a Espanha. Fui tão pouco nos últimos vinte anos que daqui a pouco serei incapaz de ler um jornal direito, a língua coloquial muda sem parar...

Há ainda menções pontuais a esses exercícios tradutórios, à medida que o enredo vai se desenvolvendo, porém num crescente grau de complexificação.

O que definirá o paradoxo da difícil arte de traduzir será, afinal, a dimensão que essa tarefa passa a assumir no transcorrer da narrativa.

De fato, em sua primeira estada na Inglaterra, o jovem espanhol Jacques Deza teria sido — por um breve período — professor de Literatura Espanhola e tradutor em Oxford.

No momento em que o narrar se presentifica, estamos na década de 80 e ele, então, volta a Londres, dessa vez trabalhando como hispanista na rádio BBC, após a dolorosa separação da mulher Luisa, a quem ainda ama e que continua em Madri com os dois filhos pequenos.

Volta, por ocasião, a conviver com alguns nomes importantes da elite universitária de Oxford, especialmente o velho culto e elegante Sr. Peter Wheeler e o ilustre Bertram Tupra, a quem conhece numa *high table* (festa fechada da elite britânica oxfordiana).

Estes lhe propõem um novo trabalho, já que o emprego naquela rádio não o satisfazia. Persuadem-no, convencendo-o de que ele — tanto quanto os demais daquele elitizado grupo — possui um dom muito especial, que é o de ser capaz de ampliar o foco tradutório do âmbito das línguas para o das pessoas.

Mesmo sem saber a que finalidade se destinavam aquelas "interpretações" de pessoas que passa a realizar, nosso protagonista se sai muito bem e alarga o rol de traduções que lhe submetem:

O AUTOR
JAVIER MARÍAS

Nasceu em Madri, em 1951. Formado em Letras e especializado em Filologia, trabalhou como roteirista e tradutor até publicar seu primeiro livro, **Os domínios do lobo**, em 1971. Desde então já escreveu mais de 30 obras, entre os quais **Coração tão branco**, **O homem sentimental**, **Quando fui mortal** e os três volumes de **Seu rosto amanhã** — **Febre e lança**, **Dança e sonho** e **Veneno, sombra e adeus**, publicados no Brasil pela Companhia das Letras. Suas obras foram traduzidas para mais de 20 idiomas e venderam mais de três milhões e meio de exemplares.

SEU ROSTO AMANHÃ
Javier Marías
Trad.: Eduardo Brandão
Companhia das Letras
1. Febre e lança
408 págs.
2. Dança e sonho
360 págs.
3. Veneno, sombra e adeus
616 págs.

TRECHO
VENENO, SOMBRA E ADEUS

Pode-se saber como são as pessoas e como evoluirão no futuro? Até que ponto podemos confiar em nossos amigos, conhecidos e sócios, em nossos amores, em nossos pais e em nossos filhos? Quais são as tentações e fraquezas, ou seu grau de lealdade e sua fortaleza? Como saber se fingem ou se são sinceros, se interessados ou desinteressados na manifestação de seu afeto, se seu entusiasmo é verdadeiro ou só adulação, calculada lisonja para ganhar nosso apreço e nossa confiança ou para se tornar imprescindíveis e assim nos persuadir de qualquer projeto e influir em nossas decisões? Tem mais: podemos prever que amigos vão nos dar as costas um dia e se transformar em nossos inimigos? Quero dizer: imaginar a possibilidade quando ainda são os melhores amigos e por eles poríamos a mão no fogo e deixaríamos cortar nosso pescoço? Podemos confiar em nós mesmos, em que não seremos nós que mudaremos e entortaremos e trairemos, que invejaremos um dia quem hoje mais queremos e não poderemos suportar seu contato nem sua presença, e decidiremos nos reger só pelo ressentimento?

Foi inevitável a sensação de ter passado num exame e de que eu me incorporava ao que quer que fosse aquilo, na época não indaguei muito a respeito nem tampouco mais tarde, nem tampouco agora porque aquilo talvez tenha sido sempre impreciso. (...)

As modalidades dessas tarefas variavam, sua essência porém pouco ou nada consistia em ouvir, prestar atenção, interpretar e contar, em decifrar condutas, aptidões, caracteres e escrúpulos, desprendimentos e convicções, o egoísmo, ambições, incondicionalidades, fraquezas, forças, veracidades e repugnâncias; indecisões. Interpretava — em três palavras — histórias, pessoas, vidas. Histórias por acontecer, freqüentemente. Pessoas que se desconheciam e que não poderiam ter se aventurado a ver sobre si mesmas nem uma décima parte do que eu via nelas, ou me instavam a ver algo nelas e a expressar isso, era o trabalho.

Vidas que ainda podiam fracassar logo cedo e não durar nem para assim se chamar, vidas incógnitas e a ser vividas (...)

Outras sim me utilizavam como intérprete da língua, a espanhola e também a italiana, mas no amplo conjunto de conversas e supervisões, essas vezes logo passaram a ser as menos numerosas, e em todo caso nunca me limitava a apenas trasladar palavras, requeriam meu ponto de vista no fim, quase meu prognóstico em certas ocasiões, como dizer, uma aposta.

Se é verdade que uma boa chave de leitura de Marías é a de seguir a ambientação do romance enquanto excitante *thriller* de espionagem, faz-se necessário, também, perceber sua acurada consciência metaliterária, uma vez que o ato de espiar, aqui, merece ser entendido de modo mais abrangente.

O que temos, pois, é um verdadeiro elogio à arte de traduzir, de saber ver (ou de espiar/espionar), de ler e interpretar pessoas, porém não apenas no sentido idealizado do que isso represente, mas com todas as implicações a que tais leituras possam induzir. Estas implicações assumem, de modo constante e inevitável, a angústia do que não se resolve de maneira linear ou pacífica, mas contraditória. O ato de traduzir, desse modo, não se reduz apenas a um ato de amor à língua estrangeira, à reverência utópica de redenção ao diverso, mas é muito mais a constatação dos limites e das conseqüências funestas a que seu mau uso pode levar.

Assim, o menino Jacques, que desde a infância aprendera, com o próprio pai, a não se satisfazer com a primeira impressão das coisas, teria sido estimulado a ver sempre além, a buscar outros sentidos ao espaço circundante que não o superficial e, desse aprendizado, nascera-lhe o estranho dom daqueles que sabem interpretar e traduzir pessoas. "Olhe mais, indague mais, procure mais" era o treino para desenvolver os olhos da mente e assim ampliar o ângulo de percepção e, enfim, de leitura do mundo.

Em boa medida, um dos aspectos mais relevantes hoje ressaltados pela Teoria da Leitura é, precisamente, o que trata da correspondência entre ver/apreender e ler. Nos termos de Alberto Manguel em **Uma história da leitura**, por exemplo, "o processo de ler, tal como o de pensar, depende da nossa capacidade de decifrar e fazer uso da linguagem, do estofo de palavras que compõe texto e pensamento".

Se apenas nos detivéssemos ao lado positivo dos que aprendem a interpretar além do senso comum, talvez como o personagem Novecento do monólogo homônimo de Alessandro Baricco, que não lia só os livros (já que esses todos são capazes de ler), mas que sabia "ler pessoas", concluiríamos que essa qualidade — de poucos eleitos —, nesse caso, teria o grande mérito de acionar a capacidade criativa do protagonista, que compunha peças musicais originalíssimas, a partir da minuciosa observação do que o circundava.

Há cada vez mais exemplos na arte e na literatura de uma necessidade de reeducação do olhar, em tempos de total embotamento de nossa acuidade visual (a propósito, detalhamos o tema neste mesmo **Rascunho**, na edição 104).

O eloqüente **Javier Marías** investe no relato e na arte de narrar como possível saída.

Mas a problematização que Javier Marías coloca é a do paradoxo (e não a da idealização), do dilaceramento a que conduz esse fabuloso dom de interpretar.

Uma vez que o menino observador Deza se torna adulto e é convidado a trabalhar como informante do Serviço Secreto de Inteligência da alta cúpula de espionagem britânica, muito comum em tempos de guerra, tudo muda. O halo poético e criativo dos que sabem interpretar para além das primeiras evidências se transfigura em arma perigosa, aparato persuasivo e retórico dos que controlam tudo e todos:

Não se pode dizer a alguém que traduza tudo sem questionar, julgar nem repudiar o que traduz, qualquer loucura, qualquer interpretação ou calúnia, qualquer obscenidade ou selvageria. Embora não seja você mesmo que fale ou diga, embora você seja um mero transmissor ou reprodutor de palavras e frases alheias, o certo é que as faz bastante suas ao convertê-las em compreensíveis e repeti-las, em muito maior medida do que a imaginável em princípio. Você as ouve, entende-as, às vezes tem uma opinião sobre elas; encontra um equivalente imediato para elas, lhes dá nova forma e as diz. É como se você assinasse embaixo.

No limite, há situações aqui descritas que remetem aos sistemas de opressão dos regimes ditatoriais extremistas, cujas arbitrárias invasões excedem os espaços da vida privada com total ingerência. E assim o "dom especial" de ler pessoas, quanto mais aguçado pela insistência dos que querem arrancar informações, a qualquer custo, transforma-se em pesadelo e violência.

Com efeito, o narrador denuncia que, muitas vezes, devido à pressão suscitada sempre pelas mesmas perguntas — "O que mais? O que mais lhe ocorre? Diga o que vê, vamos, vá além..." —, acabou fabulando, inventando circunstâncias que não seriam de todo plausíveis ou dedutíveis. Postura essa análoga à de alguns presos que, sob tortura, contam o que, em verdade, não aconteceu: "É incrível a capacidade que certas pessoas têm de se convencer de que não houve o havido e sim existiu o não existido...".

Daí a necessidade de se perceber os dois gumes afiados da mesma lança: a arte de fabular, se, de um lado, eleva e pressupõe um certo dom dos que a ela se dedicam (como os escritores, por exemplo), por outro, dissimula e aniquila.

ORWELL, FLEMING E BOND

É por esse viés que muito do cenário recuperado pelo narrador retrocede, especialmente, à Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e ao da Segunda Guerra Mundial, períodos em que a espionagem assumia estratégias inimagináveis.

Daí por que não ser casual a lembrança, reiterada em mais de uma passagem do romance, ao **Lutando na Espanha** de George Orwell (que, de fato, lá esteve na ocasião e tornou-se uma das referências mais abalizadas no assunto), ao lado do importante historiador inglês Hugh Thomas, autor de ***Spanish Civil War***.

Mas, de todas as possíveis referências intertextuais aqui apresentadas (e elas se multiplicam e variam ao longo dos três volumes), chama a atenção o destaque à obra do britânico Ian Fleming, no original: ***From Russia with Love***.

Numa espécie de "volta ao passado", no rol de suas boas lembranças de menino, Deza elogia a versão fílmica da obra de Fleming, na irretocável atuação de Sean Connery (primeiros filmes da série Bond) em *Moscou contra 007*.

Evidente a intencionalidade desse recorte de obras de espionagem no bojo do enredo, uma vez que o *plot* geral de ambientação do romance se nutre disso.

O que, entretanto, vai além é o interessante questionamento — disfarçado como digressão — do tradicional embate entre alta cultura e baixa cultura (James Bond como referência) e da relativização dos cânones literários.

O narrador mostra-se fã incondicional do autor inglês e não parece conformar-se com a menos valia que lhe dedica a crítica literária abalizada, não apenas quanto à questão literária em si, mas também quanto aos dados históricos muito verossímeis que representa: "Fleming parecia muito bem documentado". A ficção (arte) recuperaria, em boa medida, o ocorrido (vida): "Ian Fleming, a julgar pelas escassas páginas de ***From Russia with love***, que li no escritório de Wheeler, pareceu-me mais hábil e perspicaz do que a altiva História da Literatura dignou-se de lhe conceder até agora..."

CONVERSA IMPRUDENTE

Elogios e digressões à parte, outro recorte de fundamental importância é o dedicado, no primeiro volume da trilogia, ao chamado programa inglês de combate à espionagem (durante a Segunda Guerra Mundial), conhecido como *Careless Talk*.

Em síntese, este seria o da necessidade de prestar a maior atenção e que se tivesse todo o cuidado em evitar as "conversas imprudentes", descuidadas, das quais os espiões — em especial os nazistas infiltrados — pudessem obter as mais inescrupulosas vantagens.

Há uma série de representações visuais e pictóricas desse tipo de propaganda, bem datada, contra o inimigo — os da conhecida "quinta coluna" (inclusive recuperadas de jornais e revistas da época), que aqui aparecem como ilustrações, as quais, o agora tradutor de imagens Deza, passa a interpretar.

Note-se como nessa interação de múltiplas linguagens (no caso, a pictórica, de autoria de G. R. Rainier, e a de sua respectiva interpretação em relato escrito) há, no fundo, o intuito de aprofundar os níveis de suspeição, dissimulação e desconfiança que circundam toda a narrativa:

Esta obra de G. R. Rainier, que ilustra como as conversas imprudentes (deixemos "careless talk" ser isso aqui), por mais inocentes que possam parecer no momento, poderiam ter suas peças juntadas e encaixadas pelo inimigo e assim trair segredos vitais, será emitida de novo esta noite às dez em ponto.

Eram quatro as cenas: três pessoas conversam num pub jogando dardos, o mais atrás seria o espião, pelo monóculo, o nariz adunco, a cabeleira de artista e a barba afetada; um soldado conversa num trem com uma loura, ela sem dúvida seria a espiã, não só por exclusão mas também por elegância; dois pares numa rua, um de homens, outro misto: os respectivos espiões deviam ser o indivíduo com a gravata-borboleta e o do cachecol, embora aqui não fosse tão claro (mas eu diria que são os que ouvem); por fim, um aviador é recebido em casa, seguramente por seus pais e, em segundo plano, por uma jovem criada de avental e touca: seguramente ela é a espiã, por ser moça e empregada, por ser intrusa...

O que advirá, como conseqüência nefasta desse período de alerta máximo em que se faz necessário desconfiar até da própria sombra, é desolador.

Como ficar imune à idéia persistente de que "as conversas imprudentes custam vidas", de que "o inimigo tem mil ouvidos"?

Essa inquietação também se presentificou, de algum modo, na Guerra Civil Espanhola em que se viam espiões e colaboradores do general Franco em cada esquina.

O silêncio imposto como norma geral: "cale-se e salve-se" trazia às pessoas, então, o peso de que sua própria língua era uma inimiga invisível, podendo ser uma arma poderosa.

É revelador que o senhor Peter Wheeler advirta a Deza sobre aquele tenebroso período:

Não sei se você se dá conta disso, Jacobo: alertaram as pessoas contra sua principal forma de comunicação; fizeram-nas desconfiar da atividade a que elas se entregam e sempre se entregaram de maneira natural, sem reservas, em todo tempo e em todo lugar, não só aqui e então; indispuseram-nas com o que mais nos define e mais nos une: falar, contar, dizer-se, comentar, murmurar e passar informação, criticar, trocar notícias, fofocar, difamar, caluniar e espalhar boatos, referir-se a acontecimentos e relatar ocorrências, manter-se a par e fazer saber e, claro, também brincar e mentir. Essa é a roda que move o mundo, Jacobo, acima de qualquer outra coisa; esse é o motor da vida, o que nunca se esgota e pára jamais, esse é seu verdadeiro alento. E de repente pediu-se às pessoas que desligassem esse motor; que deixassem de respirar...

DESCONFIANÇA AGUDA

Ao retomar vários episódios de guerra, em que se explicitam formas de sobreviver ao inimigo, o narrador apenas acena à tônica dominante em todo seu percurso narrativo:

"Desconfie sempre", único veredicto entre as possíveis "receitas de viver".

Exacerbando os pólos de oposição entre traduzir para aproximar x traduzir para violar; observar os detalhes para criar x espionar para delatar; calar (para sobreviver) x falar (para viver); interpretar os fatos para elucidar x interpretá-los para distorcer, o humano, nesta trilogia, revela-se essencialmente traiçoeiro e dissimulado.

Daí por que ser impossível prever "seu rosto amanhã", ainda que se quisesse muito mantê-lo intacto, tal como o vejo ou o leio e interpreto hoje.

Esse o nó trágico de nossa condição: o de ter que prever a queda, já na ascensão; o de ter que imaginar a entrelinha, por trás da linha; o de preanunciar o horror dos desgastes dos relacionamentos, que faz cair por terra qualquer tipo de idealização:

Pode-se saber como são as pessoas e como evoluirão no futuro? Até que ponto podemos confiar em nossos amigos, conhecidos e sócios, em nossos amores, em nossos pais e em nossos filhos? Quais são as tentações e fraquezas, ou seu grau de lealdade e sua fortaleza? Como saber se fingem ou se são sinceros, se interessados ou desinteressados na manifestação de seu afeto, se seu entusiasmo é verdadeiro ou só adulação, calculada lisonja para ganhar nosso apreço e nossa confiança ou para se tornar imprescindíveis e assim nos persuadir de qualquer projeto e influir em nossas decisões? Tem mais: podemos prever que amigos vão nos dar as costas um dia e se transformar em nossos inimigos? Quero dizer: imaginar a possibilidade quando ainda são os melhores amigos e por eles poríamos a mão no fogo e deixaríamos cortar nosso pescoço? Podemos confiar em nós mesmos, em que não seremos nós que mudaremos e entortaremos e trairemos, que invejaremos um dia hoje quem mais queremos e não poderemos suportar seu contato nem sua presença, e decidiremos nos reger só pelo ressentimento?

Nada mais desalentador do que saber que todas essas perguntas retóricas, ao longo do romance, pressupõem respostas negativas. Mas isso não impede o eloqüente Javier Marías, em meio às desconfianças que nos fazem emudecer, de elevar sua voz altissonante, investindo no relato e na arte de narrar como possível saída.

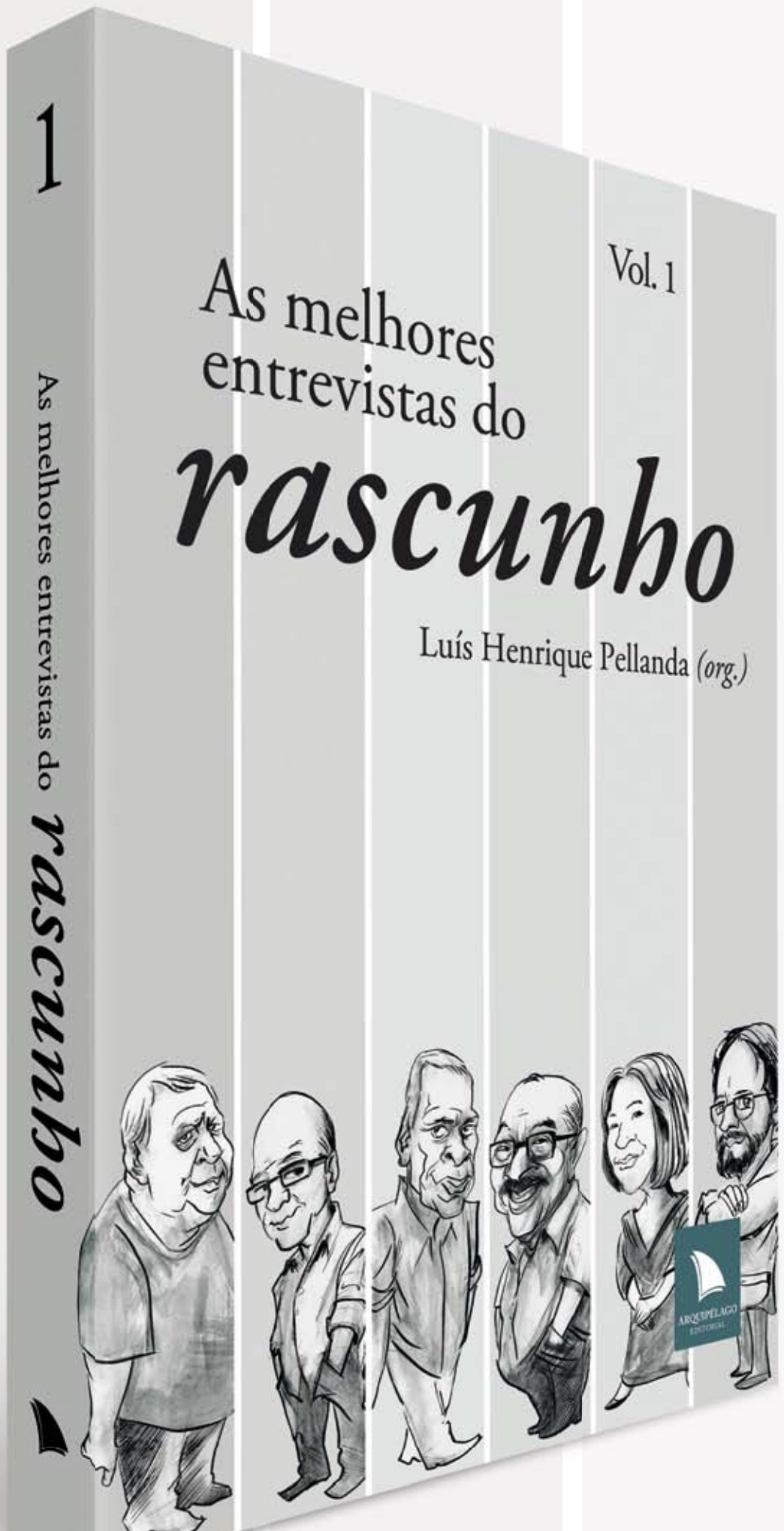
Afinal, a ficção pode ser mesmo isso: "Imaginar uma coisa é começar a resistir a ela."

Imaginemos, então...

Agora vai ficar mais fácil colocar o *Rascunho* na estante.

AS MELHORES ENTREVISTAS DO RASCUNHO Vol.1
Luís Henrique Pellanda (org.)

As entrevistas dos 15 escritores reunidas neste volume cobrem uma boa parte da trajetória do *Rascunho*, mas revelam bem mais do que isso. Elas são um retrato da literatura brasileira contemporânea pela voz de quem a produz. As opiniões, os métodos, as influências e as manias desses escritores formam um documento para o leitor de hoje e o pesquisador do futuro. Um registro em primeira pessoa da cena literária brasileira neste começo de século 21.



Entrevistados:
• Altair Martins • Bernardo Carvalho • Cristovão Tezza
• Elvira Vigna • Fausto Wolff • Fernando Monteiro • João Gilberto Noll
• João Ubaldo Ribeiro • José Castello • Luiz Ruffato • Mario Sabino
• Milton Hatoum • Nelson de Oliveira • Sérgio Sant'Anna • Wilson Martins

ARQUIPÉLAGO EDITORIAL

Compre também pela loja virtual: *www.livrariaarquipelago.com.br*

Acesse **www.arquipelagoeditorial.com**.br, conheça as novidades do catálogo e saiba onde encontrar estas boas histórias.

www.lumedesign.com.br

UMA VITÓRIA PARANAENSE. UM PRÊMIO PARA TODOS OS BRASILEIROS.

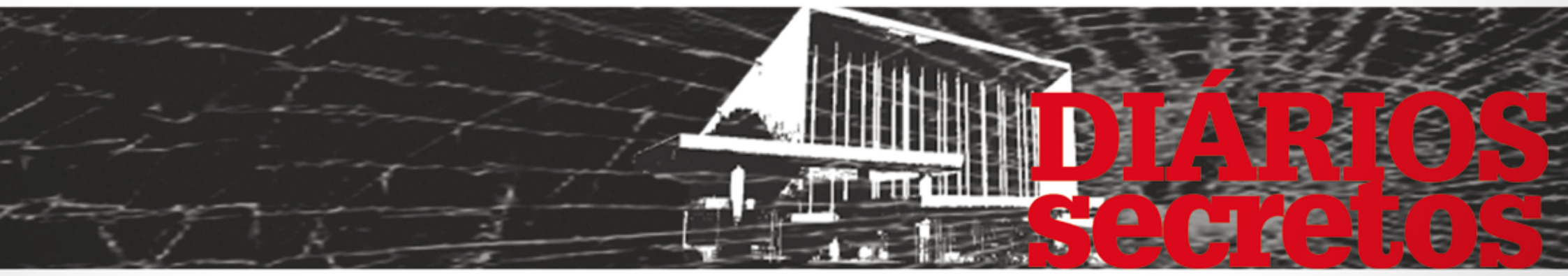
Getz

A **Gazeta do Povo** e a **RPC TV** acabam de receber o **Prêmio Esso**, a maior distinção da imprensa brasileira.

A premiação foi concedida à série de reportagens "Diários Secretos", que, por quase 2 anos, investigou os diários oficiais da Assembleia Legislativa do Paraná. Esse trabalho revelou um esquema surpreendente de corrupção instalado na Assembleia há décadas com ramificações em várias instâncias no poder público.

Essa série culminou também em uma das maiores mobilizações populares já vistas no estado: o movimento "O Paraná Que Queremos" - união de forças que resultou no afastamento de diretores da Assembleia. Além disso, o manifesto teve uma de suas principais reivindicações atendidas: a aprovação da Lei de Transparência, que a partir de agora pode levar a administração pública do Estado do Paraná a um novo patamar de ética.

Dessa forma, os veículos do **GRPCOM** e o Estado do Paraná dão sua contribuição ao Brasil na construção de um país cada vez mais ético e transparente.



www.gazetadopovo.com.br/diariossecretos

GAZETA DO POVO

RPC TV

grpcom
GRUPO PARANAENSE DE COMUNICAÇÃO

O poeta de Moguer

Sucesso de **PLATERO E EU** reduziu a importância literária da obra do profundo Juan Ramón Jiménez

Na primavera de Córdoba, ano passado, uma exposição evocava dois poetas de duas gerações literárias espanholas: Juan Ramón Jiménez e Luis Rosales. O lugar do primeiro, na poesia ibérica do século 20, é simplesmente entre os gigantes Antonio Machado e Federico García Lorca (além de ter sido distinguido com o prêmio Nobel de literatura, em 1956).

Não é pouco, mas não é exatamente pela láurea sueca — às vezes, duvidosa — que se deve medir a importância de Juan Ramón Jiménez, grande de Espanha na poesia e "poeta de Moguer", conforme ele preferia se apresentar, quando necessário (nunca era, na verdade, e todo mundo perguntava: "Moguer? Onde fica Moguer?")...

Vivia exilado desde o final da Guerra Civil que devastara o seu país, e, no final, já não estava bem de saúde, ao tentar finalizar um longo poema intitulado *Tempo e espaço*. Acima de tudo, lembrava da infância — em Palos de Moguer — mais do que jamais a recordara, antes, em países e hotéis estranhos, ao longo do tempo que não se passa da mesma maneira para os poetas verdadeiramente grandes. Moguer *le dolía* — como só doem os primeiros amores.

*"Ó mãe, de algo me esqueço que não sei que seja.../ Ó mãe, que é que eu olvido? — **A roupa já está toda, filho**./ — Sim, mas algo falta que não sei que seja/ Ó mãe, que é que eu olvido?/ — **Já não vão os livros todos, filho?**/ — Todos, mas algo falta que não sei que seja..."* etc. O poema de Jiménez intitulado *O adolescente* prossegue assim, nesse comovente cantochão no qual uma mãe supervisiona as coisas no dia da partida do filho, e este sente falta antecipada dela, das "auroras diferentes, dos matinais caminhos, dos distantes eucaliptos noturnos" — até que todas as perguntas são caladas pelas respostas dispersivas, a mala rústica é fechada, e "o menino do carabineiro grita, atrás do carro: Adeus!".

Jiménez ficou em Moguer, na província de Huelva (onde nasceu, em 1881), durante quase toda a vida — da imaginação. Fisicamente, ele logo tomou o rumo de Sevilha, e, depois, já estava na Madri de 1900, tentando sobreviver numa capital muito agitada para o seu temperamento melancólico, se não mesmo algo sombrio e sempre sentindo a falta de "alguma coisa que não estava ao pé de si", como recordava o poeta Rafael Alberti, um dos seus mais jovens amigos (como García Lorca e outros).

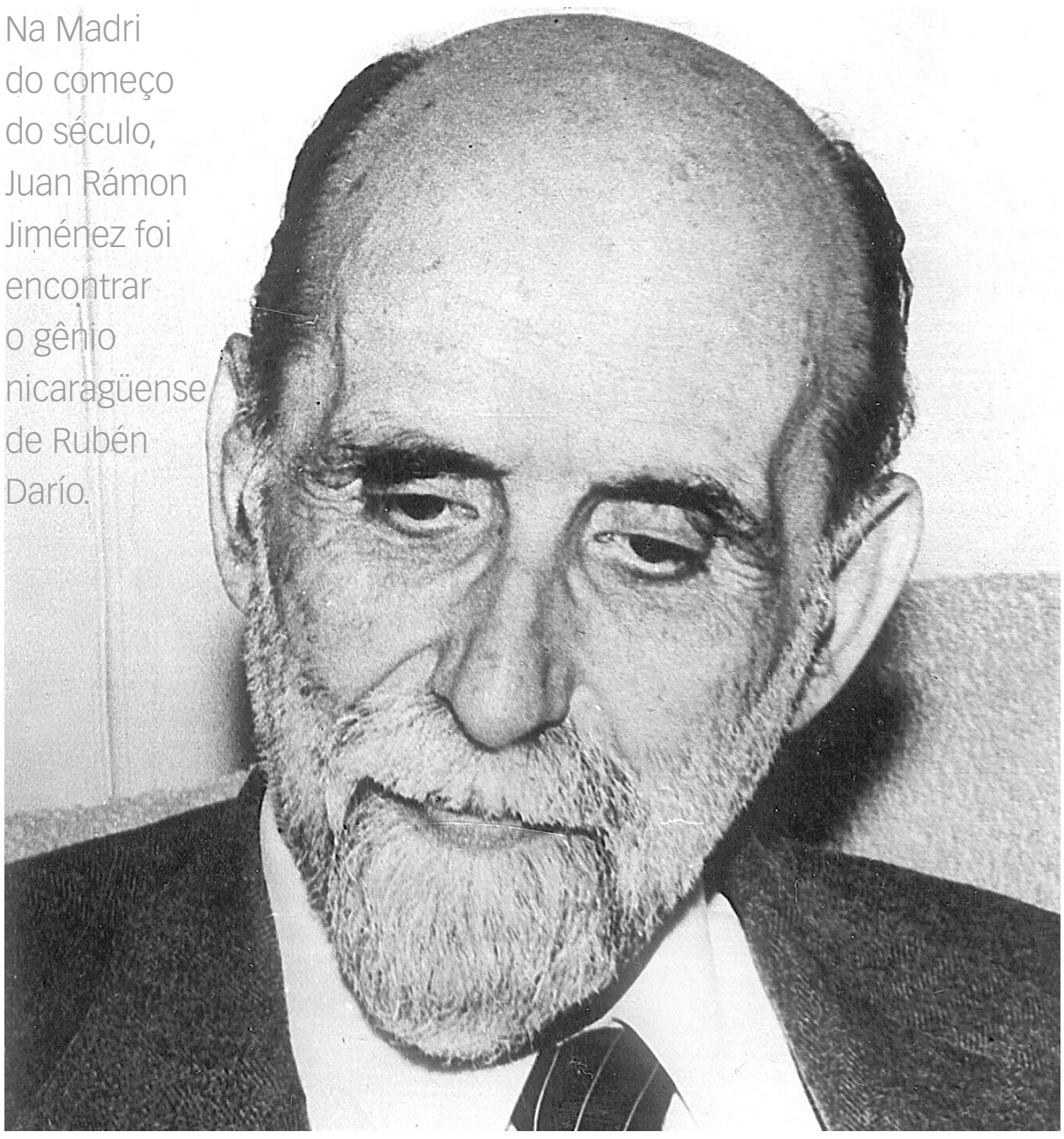
Na Madri do começo do século, Juan foi encontrar o gênio nicaragüense de Rubén Darío, chefe de escola do Modernismo que vinha tentando renovar a poesia hispano-ibérica ainda emperrada naquelas tradições emanadas do "Século de Ouro". Para o poeta Pedro Salinas — em *El Problema del Modernismo em España* — embora esse modernismo tenha desembarcado "imperialmente em Madri, buscando um poesia dos sentidos, trêmula de atrativos sensuais e deslumbrante de cromatismo um tanto estetizante demais" etc., o fato é que jovens poetas como Jiménez, no contato com Darío e outros sul-americanos — além de alguns espanhóis inquietos com a fossilização da forma poética novecentista — puderam lustrar de brilhos novos as velhas palavras *castellanas* (Juan Ramón fazendo uso de "las más exquisitas notaciones de sensibilidas, de matiz y de sonido que han salido de la poesia modernista española").

Para Pedro Salinas, na maturidade o poeta de Moguer iria, entretanto, extrapolar — por méritos próprios — o perfil do modernista espanhol da primeira hora. Com grande argúcia crítica, Salinas analisa, por exemplo, o poema *Veio, primeiro, pura*, incluído no livro **Eternidades** (que Jiménez publicou em 1916), para encontrar nele o fio de meada do caminho de um poeta já libertado mesmo das boas influências. Ou seja, nos versos célebres, primeiro se tem a etapa da inocência e da simplicidade formal. Logo, a "rainha faustosa de tesouros", de roupagens estranhas etc., alude alegoricamente à rica sensualidade da poesia modernista, que Jiménez também havia cultivado. O poema passa a expressar, então, o cansaço disso, e o desgosto do bardo diante desse conceito da poesia, o que o faz chegar até o "ódio" (dele/dela), até só voltar a sorrir para a "amada", quando esta se despoja das vestes suntuosas e volta a se entregar à pureza "desnuda" — que equivaleria ao período pós-modernista da obra do prêmio Nobel de 40 anos depois.

Ou seja, da brava geração de 1898, Juan Ramón partira para depurar ao máximo a sua expressão poética, encontrando a dicção própria pela qual seguiria ainda mais longe, ao revisar, incansavelmente, mesmo os poemas anteriores, publicados ou não. No mesmo ano da publicação de **Eternidades**, o poeta se casou e, então, produziu alguns dos mais belos poemas de amor da poesia já rica no gênero. Ele havia expandido e contraído o verso, respectivamente de acordo com o modernismo e com aquilo que o poeta e crítico português Jorge de Sena chamou de "interiorizadas pesquisas das vivências ao longo de décadas ricas de mudança". Ao final disso, Jiménez estava livre para escutar — como todo poeta maior — a voz autônoma que sempre carregara consigo, desde a partida de Moguer... Porém um fato exterior viria de encontro à paz necessária para se completar o seu projeto poético.

Nuvens sombrias do mundo da política se acercam da Espanha para fazer de Guernica o campo de experimentação da também "nova" destruição em massa. A beleza está em perigo, e a República espanhola sofre debaixo das botas dos nacionalistas de Francisco Franco, avançando para calar, matar e instaurar a ordem da Direita triunfante também em Portugal, na Itália e na Alemanha. E isso atingiria até a vida interior dos poetas.

A vida interior? Não, não só isso: a vida mesma deles está sob ameaça, e o jovem Lorca, amigo de Jiménez, é o primeiro a tombar sob as balas de ódio do regime que escreve horríveis "poemas", com o sangue dos inocentes. ("Viva la Muerte!", conforme o grito de uma platéia alucinada, que o general franquista Millán Astray adotaria como sinistra divisa). Juan Ramón Jiménez decide, então, abandonar a pátria — e essa será a segunda dor da sua vida.



Na Madri do começo do século, Juan Rámon Jiménez foi encontrar o gênio nicaragüense de Rubén Darío.

PLATERO E EU

Até aqui, se falou de Jiménez sem mencionar o livro pelo qual ele é mais conhecido: **Platero e eu**, de 1914, uma obra que remonta ao ambiente campesino de Moguer, com a sua gente simples — e um humilde burrico sob o foco central.

Gerações se encantaram com as historietas contadas nessa obra, a respeito de um animal descrito com inesquecível ternura:

Platero é pequeno, peludo, suave; tão macio, que dir-se-ia todo de algodão, que não tem ossos. Só os espelhos de azeviche dos seus olhos são duros como dois escaravelhos de cristal negro. Deixo-o solto, e vai para o prado, e acaricia levemente com o focinho, mal as roçando, as florinhas róseas, azuis-celestes e amarelas... Chamo-o docemente: "Platero", e ele vem até mim com um trote curto e alegre (...) pelas últimas ruelas da aldeia. Os camponeses, vestidos de escuro e vagarosos, param a olhá-lo: — Tem aço... Tem aço. Aço e prata de luar, ao mesmo tempo.

Sem dúvida que a popularidade do livro foi fundamental, na atribuição do prêmio Nobel ao poeta exilado primeiramente em Coral Gables. O galardão da academia sueca reconhecia o poder de comunicação da obra (uma espécie de **O pequeno príncipe** de antes da Segunda Grande Guerra), mas também tentava chamar a atenção para o veio principal da poesia do espanhol exilado como Pedro Salinas, Rafael Alberti e tantos outros espanhóis de talento espalhados pelo mundo. **Platero** não deixou de se tornar, infelizmente, um redutor da importância de Juan Ramón como poeta profundo, complexo e, ao mesmo tempo, pleno de lirismo arrebatador. Essas qualidades se evidenciam, em grau avançado, nas partes que restaram concluídas daquela que ele planejou para ser a sua obra-prima, como visão do mundo e testamento literário: **Tempo e espaço**, um longo poema, com trechos em prosa intercalados com a poesia jimeneziana típica, na sua maturidade de artista e homem que havia "sofrido" o seu século também na carne cansada.

Para infelicidade dos admiradores do poeta, **Tempo e espaço** restou inacabado, com muitas variantes escritas no período final, quando o equilíbrio psicológico de JRM também se via atingido pela distância da Espanha, de Madri — e de Moguer.

Dois anos depois da viagem a Estocolmo, para receber o Nobel das mãos de um representante das monarquias européias (que ele detestava), *Dom* Juan Ramón Jiménez faleceu em Porto Rico, no dia 29 de maio de 1958, aos 77 anos. E deixou muito mais do que **Platero e eu**, para todos que amem a alta poesia que nos torna mais humanos, ao dilatar a consciência em contato com a beleza imortal.

DOIS POEMAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

"

VEIO, PRIMEIRO, PURA

Veio, primeiro, pura,
vestida de inocência;
amei-a como um menino ama.
Logo se foi vestindo
de não sei eu que roupagens;
fui odiando-a, sem saber.
Chegou a grande rainha,
Faustosa de tesouros...
Que fúria de fel eu tive!
Mas foi-se desnudando
e eu lhe sorrindo.
Quedou-se apenas na túnica
de sua inocência antiga.
De novo acreditei nela.
Despiu então a camisa
E surgiu toda desnuda...
Paixão da longa vida, poesia,
mais uma vez nua
e para sempre minha!

A MINHA ALMA

Sempre tiveste a rama preparada
para uma rosa justa: andas alerta
sempre de ouvido quente à porta certa
do corpo teu, à flecha inesperada.
Nenhuma onda acaso vem do nada
que não arraste de tua sombra aberta
a luz mais ampla. De noite, estás desperta,
em tua estrela, à vida que se desvela.
Signo indelével pões às coisas todas.
E logo, feita glória de altos cumes,
Reviverás em tudo quanto selas.
Tua rosa será norma para as rosas;
o que ouves, da harmonia; e dos lumes,
o teu pensar; e teu velar, o das estrelas.

PLATERO E EU
Juan Ramón Jiménez
Trad.: Monica Stahel
WMF Martins Fontes
296 págs.

Quem é **racista?**

Uma resposta ao artigo "Me convençam", de Alberto Mussa, sobre o racismo de Monteiro Lobato, publicado no **Rascunho 128**

: : ALEXEI BUENO
RIO DE JANEIRO – RJ

A respeito do festival de besteiras surgido em torno da imputação de racismo ao **Caçadas de Pedrinho**, de Monteiro Lobato, uma dos mais comuns foi afirmar que a culpa era da "mentalidade da época", que era preciso compreender o "contexto", etc. etc. Tudo isso só demonstra a violenta incapacidade de raciocinar que se dissemina entre nós.

Quando Monteiro Lobato escreve: "Tia Nastácia, esquecida dos seus numerosos reumatismos, trepou, que nem uma macaca de carvão", o que ele faz é usar duas comparações, uma retirada do reino animal, para descrever a ação, e outra de elementos da natureza, para descrever a cor. Se eu escrevesse, apenas como exemplo: "Zumbi corria e saltava entre os seus guerreiros como um jaguar de ébano", ninguém encontraria racismo nenhum na frase, embora eu estivesse fazendo a mesmíssima coisa que Lobato. Um macaco é um animal que sobe muito velozmente numa árvore ou num poste, assim como um jaguar é um animal que salta e corre com grande agilidade, e tanto o carvão como o ébano são negros. A única diferença é que o "contexto" do meu texto adrede inventado é épico, e o de Lobato é cômico, e, por ser cômico, lança mão do natural recurso ao ridículo. Se a diversas pessoas for perguntado qual animal sobe rápido em troncos, nove entre dez citarão o macaco. E Tia Nastácia, uma das personagens mais queridas e simpáticas da literatura brasileira, era uma senhora negra. Terá alguma etnia — ou qualquer outro grupamento humano — o privilégio de não poder ser exposta ao cômico ou ao ridículo?

O curioso é que quase todas as chamadas minorias afirmam querer ser reconhecidas como o que são, mas quando o são, acham-se ofendidas. Certa vez, já há alguns anos, resenhei três livros sobre Marcel Proust, escritor pelo qual tenho a mais profunda veneração. Um dos livros, do famoso Edmund White, se limitava de tal maneira a tratar total e exclusivamente da homossexualidade de Proust, quase ao nível de uma revista de fofocas, que afirmei ser mais lógico que o colocassem numa estante de literatura *gay* do que nas de crítica literária ou biografia. Por isso, fui chamado de "homofóbico" por um leitor. Ora, as grandes livrarias têm estantes para temas *gays*, o livro só falava de Proust por ter sido homossexual, onde está a minha "homofobia"? E aposto que, após a saída deste artigo, outros me acusarão de homofóbico pelas claríssimas linhas que vocês acabam de ler. Do mesmo modo, se eu chamar de negro a algum indivíduo que caminhe pela rua com a ridícula camiseta onde está estampado "100% Negro", muito provavelmente serei processado.

REPRODUÇÃO

Há quatro anos foi publicado, com apoio público, um luxuoso livro chamado **Quilombolas, tradições e cultura da resistência** *(de André Cypriano e Rafael Sanzio Araújo dos Anjos)*, onde se pode ler a seguinte maravilha, sob a rubrica *Enfrentar a mobilidade espacial e a miscigenação*:

Do mesmo modo a união entre quilombolas e pessoas externas à comunidade se mostra como conflituosa para a organização dessas sociedades, em virtude das diferenças históricas e de pertencimento. Assunto de abordagem difícil dentro das comunidades, a miscigenação deve ser pensada entre esses povos, com a finalidade de manter a consciência de seu valor, de sua luta, de sua condição histórica, para dialogar com esta ameaça de descaracterização do povo quilombola.

"Terá alguma etnia — ou qualquer outro grupamento humano — o privilégio de não poder ser exposta ao cômico ou ao ridículo?"

Leram bem? Estamos no mesmo território das leis de pureza racial do III Reich, a miscigenação como "ameaça de descaracterização do povo quilombola", ou seja, nenhum membro dos autênticos ou pretensos quilombos deve casar-se, mesmo muito apaixonado, com um branco ou um pardo, para não "descaracterizar-se", e assim se conservar como um maravilhoso fóssil étnico-social para gáudio dos autores. Os idiotas que escreveram tal texto, e que bem mereciam ser enquadrados na Lei Afonso Arinos, devem ser da mesma estirpe dos que chamam Monteiro Lobato de racista.

EM CONSERVA
ESQUEÇA AS TRAÇAS. MAS CUIDADO COM A FERRUGEM.
A editora Arte e Letra lança a coleção "Em conserva". São cinco livros, alguns inéditos no Brasil, de autores clássicos da literatura mundial. Cada livro vem em uma lata individual e personalizada. As obras passaram por uma seleção criteriosa. São textos importantes que trazem aspectos inusitados e quase desconhecidos dos autores. Os livros da coleção "Em conserva" tiveram suas traduções feitas diretamente da língua original.
A viagem preguiçosa de dois aprendizes vadios
Charles Dickens e Wilkie Collins
Nota falsa
Liev Tolstói
O estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde
Robert Louis Stevenson
As aventuras do grande Sidoine e do pequeno Médéric
Émile Zola
Uma cidade flutuante
Jules Verne
CONTATO@ARTEELETRA.COM.BR
WWW.ARTEELETRA.COM.BR
ARTE & LETRA EDITORA

Centelhas **de verdade**

Nascidos na fronteira entre a literatura e a filosofia, os aforismos seguem investigando a conduta de todo homem

: : RODRIGO GURGEL
SÃO PAULO – SP

Entre o final de 2009 e meados de 2010, as livrarias brasileiras receberam dois importantes lançamentos, escritos por autores jamais traduzidos entre nós, e que, infelizmente, continuarão a não receber maiores cuidados. Creio, por inúmeras razões, que devemos nos contentar com esses livros, independentemente do fato de tais pensadores — Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort (**Máximas e pensamentos & Caracteres e anedotas**) e Karl Kraus (**Aforismos**) — terem deixado várias obras. É uma pena. Para os que lêem outras línguas, isso não traz, claro, nenhuma dificuldade, mas para a massa que só domina o português, esse vazio editorial é um obstáculo à cultura, à inteligência.

As pessoas, evidentemente, podem acreditar que é possível ter uma ótima vida sem ler Chamfort, Kraus e quaisquer outros; e, de fato, a imensa maioria chega ao túmulo, em pleno século 21, mantendo-se afastada dos livros ou satisfazendo-se com uma insalubre mistura de romancinhos kardecistas e obras de auto-ajuda. Chamfort, aliás, escreveu um ótimo aforismo sobre o assunto: "O que faz o sucesso de grande quantidade de obras é a relação que se encontra entre a mediocridade das idéias do autor e a mediocridade das idéias do público". Sabemos, contudo, o quanto esse comportamento é fruto da ignorância, o quanto essas escolhas são ditadas não pela vontade consciente dos leitores, mas por uma mescla de incultura, propaganda e obscurantismo (o que, aliás, sempre existirá). E temos consciência de que ler Chamfort ou Kraus — e também, para ficarmos no âmbito dos aforistas, La Rochefoucauld ou Lichtenberg — pode não tornar a vida melhor, mas, certamente, tem o poder de expandi-la, aprimorando nossa maneira de ver o mundo e de encarar nossas limitadas possibilidades de escolha, além de diminuir a cegueira e os tantos deslumbramentos de que somos acometidos, que nos fazem perder tempo com um sem-número de coisas vãs.

AGUDEZA E CONCISÃO

Chamfort e Kraus ficaram famosos por seus aforismos. Percebam que não falamos aqui de provérbios ou ditos espirituosos, bons para enfeitar diálogos fúteis ou conceder ao falante um verniz de falsa erudição. O aforismo é uma forma de refletir sobre a realidade, de problematizá-la. Sua precisão serve bem à ironia e ao sarcasmo, pois transforma o pensamento numa seta que fere sem alarde, cujo zunido quase imperceptível sintetiza um erro, um absurdo, às vezes certa mentira renitente.

De origem multíplice — os estudiosos o encontram na Escola Hipocrática, nos livros sagrados da Índia, nos ensinamentos de Confúcio ou Lao-Tsé, e também na Bíblia, incluindo uma das leituras prediletas de Machado de Assis, o *Eclesiastes* —, o aforismo pretende ser um epítome de frações do vivido ou do observado. Do mesmo modo, ele se assemelha — se for possível tal imagem — a um pequeno abismo, no qual o aprofundamento do tema soma-se à brevidade da expressão. Destituído de enredo, paira acima do tempo e do espaço, pois qual civilização ou que homem não encontrará verdade ao ler: "O que foi, será, o que se fez, se tornará a fazer: nada há de novo debaixo do sol!"?

Pleno de agudeza e concisão, no centro do aforismo pulsa uma força que pretende depurar a existência sem necessitar de argumentações. E quanto mais elaborada a frase por meio da qual o pensamento se expressa, mais o aforismo denuncia a banalização da linguagem. Manifestos contra o senso comum, julgamentos insólitos, exemplos de engenho lingüístico, os aforismos estimulam nossa inteligência, obrigam-nos a refletir.

VÍTIMA DOS JACOBINOS

Segundo o que diz Cyril Connolly, em seu angustiado *The unquiet grave*, Chamfort era "um filósofo sem esperança e sem compaixão", além de "bufão cínico e mimado pela corte" que ele trairia ao apoiar a Revolução Francesa. Pensionista da monarquia, secretário de Louis Joseph de Bourbon, príncipe de Condé, e depois secretário do próprio rei, foi dos primeiros a invadir a Bastilha, tornando-se um agitador das massas. O que ele desconhecia, contudo, é que a nova classe no governo não possuía a fleuma dos aristocratas, não era capaz de rir de si mesma ou de aceitar críticas, principalmente as irônicas — característica, aliás, não só dos jacobinos, mas da esquerda em geral.

A partir do momento em que começa a desaprovar os excessos da revolução, Chamfort sintetiza a ética jacobina: "Seja meu amigo — ou eu te matarei". De fato, acaba preso por seus companheiros no ano de 1793. Julgado, é absolvido, mas logo depois recebe nova condenação. Em desespero, reage com uma tentativa de suicídio: o tiro na têmpora arranca-lhe o nariz e um pedaço do maxilar, mas não o mata. Usa, então, o abridor de cartas que encontra sobre a escrivaninha, primeiro ferindo o pescoço, depois o peito — e ainda assim sobrevive. Morre meses mais tarde, talvez de uma septicemia. Infelizmente, não seria o último a sofrer nas mãos dos que prometem o Paraíso na terra. E sabia do que seus amigos eram capazes, pois certa vez escreveu: "O homem no estado atual me parece mais corrompido pela razão do que pelas paixões".

Suas máximas podem ser repletas de humor — "Um tolo que tem um momento de espírito espanta e escandaliza, tal como cavalos de carroça a galope" — ou de acrimônia — "Os burgueses, por uma vaidade ridícula, fazem de suas filhas o adubo para as terras das gentes de qualidade" —, mas guardam sabedoria e triste atualidade: "Um autor, homem de gosto, é, no meio desse público *blasé*, o mesmo que uma meretriz no meio de um círculo de velhos libertinos".

CONTRA A IMPRENSA

Encontramos mal-estar semelhante ao de Chamfort nos aforismos de Karl Kraus. Morando em Viena, entre a derrocada do Império Austro-Húngaro e o início da II Guerra Mundial, ele foi testemunha do que Hermann Broch classificou de "alegre Apocalipse". Em 1899 funda *A Tocha* (ou *O Archote*), publicação que editará sozinho durante 30 anos e na qual denuncia os absurdos de sua época, principalmente a forma como jornalistas e intelectuais justificavam o anti-semitismo e a violência. Chama-os de "traidores da humanidade".

Contestador da psicanálise — "É a doença cuja cura ela pretende ser" —, Kraus é definido por Freud, erroneamente, como "um louco idiota com grande talento histriônico". Se fosse apenas isso, alguns jornais não fariam, logo após a I Grande Guerra, uma campanha pedindo sua morte.

Revolucionário para alguns, reacionário para outros, Kraus apontou, sem medo, a covardia, o silêncio e a cumplicidade de intelectuais e jornalistas, mestres da incoerência e do descompromisso com a verdade. A imprensa, em sua opinião, era, essencialmente, uma corruptora da linguagem, capaz de utilizar eufemismos para qualificar a guerra e, logo a seguir, o avanço do nacional-socialismo. Kraus usa a ironia e a sátira, portanto, como instrumentos para se contrapor à linguagem deturpada pela ideologia e destituída de seu principal poder: o de criticar. Foi um lutador solitário, a voz da consciência de um tempo em que os homens perderam a razão: "Tendo bom ouvido, ouço barulhos que os outros não ouvem e que me perturbam a harmonia das esferas que os outros tampouco ouvem".

AFORISMOS
Karl Kraus
Trad. e org.: Renato Zwick
Arquipélago Editorial
208 págs.

MÁXIMAS E PENSAMENTOS
Chamfort
Trad.: Claudio Figueiredo
José Olympio
84 págs.

No centro do aforismo pulsa uma força que pretende depurar a existência sem necessitar de argumentações.

REPRODUÇÃO

Karl Kraus

Os elogios que Otto Maria Carpeaux escreveu sobre ele — "Assim como a teologia moral é a técnica de revelar os pecados, assim a arte satírica de Kraus é uma técnica de filologia moral" — encontram justificativa em cada um dos seus aforismos: mostrou-se implacável com jornalistas — "O que a sífilis poupou será devastado pela imprensa. Nos amolecimentos cerebrais do futuro, não se poderá mais constatar a causa com segurança" —, com certos escritores — "A ironia sentimental é um cão que ladra para a Lua enquanto mija sobre sepulturas" —, com as mulheres — "Vista de perto, muitas vezes uma mulher nos decepciona. Sentimo-nos atraídos porque ela aparenta ter espírito, e ela o tem" — e com os mitos que subsistem até hoje — "O progresso faz porta-moedas de pele humana". Carpeaux está certo: "Karl Kraus é o maior escritor satírico e o maior moralista da literatura alemã".

UM GIGANTE

Kraus era leitor assíduo de outro brilhante aforista, sobre quem escreveu: "Lichtenberg cava mais fundo do que qualquer outro, mas não volta à superfície. Ele fala sob a terra. Só o escuta quem também cava fundo".

Lido e citado por Kant, Thomas Mann, Goethe, Wittgenstein, Musil, Canetti e muitos outros, Georg Christoph Lichtenberg foi, além de satirista, matemático e físico experimental, professor da Universidade de Göttingen, apaixonado pela Inglaterra — chegou a ser preceptor dos filhos do rei Jorge III —, eleito para a Royal Society em 1793. Formou, com Christoph Martin Wieland e Gotthold Ephraim Lessing, o trio responsável pela divulgação de Shakespeare na Alemanha. Leitor devotado dos ingleses, recomendava aos alemães que não perdessem tempo com o **Werther**, de Goethe, mas se dedicassem a Daniel Defoe, Jonathan Swift e Laurence Sterne, o que, de certa forma, confirma sua revelação auto-irônica: "Na realidade, fui à Inglaterra para aprender a escrever em alemão".

Hipocondríaco e supersticioso — obcecado pela idéia da morte, tinha o hábito de contar os enterros que passavam sob sua janela —, um acidente sofrido na infância marcou-o com uma corcunda e dificultou seu crescimento, deixando-o pouco maior que um anão. Mas, salientemos: isso não impediu Lichtenberg de ter êxito com as mulheres.

Editor e escritor de almanaques, transformou esses anuários de temas populares, para os quais escrevia artigos de divulgação científica, num grande sucesso. Quanto aos seus inúmeros cadernos de notas (escritos de 1765 a 1799), a publicação se estendeu por vários anos, e só em 1971 os leitores tiveram acesso à obra completa.

Em permanente polêmica com alguns de seus contemporâneos, Lichtenberg alcançou influência espantosa. Kierkegaard chamava-o de "Voz no deserto" e Schopenhauer escreveu paráfrases de seus textos em **O mundo como vontade e representação**. Seus aforismos revelam argúcia surpreendente — "Na verdade, há muitos homens que lêem apenas para não pensar" —, profunda visão ética — "Onde a moderação é um erro, a indiferença é um crime"—, capacidade para rir de si mesmo — "Ao longo de minha vida outorgaram-me tantas honras imerecidas, que eu bem poderia me permitir alguma crítica imerecida" — e certo lirismo — "Uma moeda de um centavo é sempre preferível a uma lágrima".

Poucos, pouquíssimos tiveram sua obra colocada em tão alta conta por Otto Maria Carpeaux, que assim se referiu aos **Aforismos**: "Exilado numa ilha deserta, eu levaria este pequeno breviário de sadio bom senso, ao lado de Marco Aurélio e dos *Pensées* de Pascal, sem ofender aos meus santos. Lichtenberg, também, é um companheiro eterno".

DELICADA MALEVOLÊNCIA

Nesta rápida ciranda em torno do gênero aforístico, encerremos falando sobre um dos autores prediletos de Lichtenberg: François VI, duque de La Rochefoucauld, príncipe de Marcillac, membro de uma das famílias mais antigas da França. La Rochefoucauld lutou contra os cardeais Richelieu e Mazarin, participando ativamente — e sem sucesso — do confuso período da Fronda. Suas decepções foram tantas, que aos 48 anos se retirou da vida pública e passou a se dedicar exclusivamente à escrita. Publica **Máximas e reflexões**, conjunto de epigramas pessimistas e contundentes, em 1655. Edição a edição, revisará os textos, atenuando seu caráter ferino e dando-lhes mais brilho, maior concisão.

Desengano e ressentimento fizeram nascer esse livro. Para La Rochefoucauld, o mundo é movido por interesse e egoísmo — e são esses dois comportamentos que provocam, inclusive, as atitudes aparentemente virtuosas. Longe de criar um sistema filosófico, ele apenas insiste na tese de que o mal impulsiona todos os gestos humanos. Mas ainda que possamos discordar do seu pessimismo, suas frases nos encantam, pois ele escreve com leveza, delicada malevolência, fazendo jogos de paradoxos nos quais brilha uma inteligência extraordinária. Superficiais ou não, verdadeiros ou não, seus aforismos são lições de estilo, de habilidosa capacidade para condensar a linguagem.

Na opinião de La Rochefoucauld, "como mortais, tememos todas as coisas, como imortais as desejamos todas". Inflexível na sua visão dos homens, ele afirma que "esquecemos facilmente nossos erros quando só nós os conhecemos" e que "se não tivéssemos defeitos não nos agradaria tanto notá-los nos outros". Mas nosso aforista também pode cunhar frases de finíssimo humor: "Há casamentos bons, mas não os há deliciosos".

FRAGMENTO MORAL

Para alguns, subjacente à arte do aforismo encontra-se apenas uma simplificação que falseia a realidade — juízo ao qual me oponho. Todos os aforistas analisados aqui estão muito além dessa frágil leitura. E o mesmo pode ser dito daqueles, tão essenciais quanto estes, de que não pudemos falar: o conceptista Baltasar Gracián y Morales; o infelizmente desconhecido Nicolás Gómez Dávila e seus geniais, intrépidos escólios; o veemente Ambrose Bierce; e tantos outros.

Malabarismos lingüísticos, investigações acerca das leis que regem nossa conduta, sentenças que se contrapõem às loucuras e idiotices de uma época: os aforismos nascem na tênue fronteira entre a literatura e a filosofia. Fórmulas esmeradas, contraposições à verbosidade que concentram escárnio, denúncia, humor e lucidez, eles revelam, numa centelha, certo fragmento moral — quase sempre, apontando o que preferimos ocultar ou desconhecer.

MARCO JACOBSEN

Nosso amor por Clarice Lispector

HOMERO FONSECA

Faz tanto tempo...

Eu não queria contar essa história... Podia parecer coisa inventada. Fantasia de velho ou, pior, algo engendrado para me enaltecer ou qualquer coisa assim. Mas a verdade é que nada tem de enaltecedora para mim, por que teria?

Quando estamos a certa altura da vida, principalmente quando se viveu mais tempo que a maioria das pessoas, como eu, o passado impõe toda sua tirania. Somente a ele podemos nos referir, pois não temos futuro e o presente é apenas o pretexto para a memória, mesmo estiolada, desenrolar seu carretel a todo momento.

Então, aqui vai o meu relato sobre o amor que eu e meu irmão Max sentimos por Clarice, uma garota magricela e loira, de olhos submersos e tranças resplandecentes, naquele remoto ano de 1929.

Tínhamos, Max e eu, 17 anos, completados no dia 24 de dezembro do ano anterior — data fatídica, sempre a nos lembrar nossa condição de duplamente estrangeiros. Ajudávamos nosso pai na loja de tecidos na Boa Vista, mesmo bairro onde morávamos, e nos preparávamos para ingressar na Faculdade de Direito, indecisos entre o latim e o metro, as estamparias e os tratados. Os Lispector mudaram-se para um sobrado na praça em frente à nossa casa havia um ano. No início, pouco a víamos, exceto em esparsas aparições na janela do primeiro andar do sobrado, onde se deixava ficar por pouco tempo, com olhos claros de devaneio.

Quando começaram as aulas, estabeleceu-se um ritual entre nós. Cedinho da manhã, ela passava, arrastada pela mão do pai, a caminho da escola. Eu e Max ficávamos perfilados na calçada, para vê-la passar, gélida e vaporosa. Ela passava de cabeça baixa, embora pressentindo nossas presenças atentas. Apesar da diferença de idade — ela contava não mais que uns 10 anos — parecia que éramos dois pirralhos intimidados diante de uma Grande Dama.

Gêmeos idênticos, formávamos uma duplicata de Cavalheiros de Patética Figura, parados, imóveis, pálidos e tensos, aguardando sua passagem triunfal. Mas apesar da postura idêntica, o que havia dentro de nós era muito diferente.

Clarice começou a demonstrar visível preferência por Max. Não sei como ela nos distinguia. O fato é que Clarice, depois de um tempo daquele ritual diário, começou volver seu olhar aquático para Max, como se ali, na calçada, houvesse apenas ele e eu não passasse de sua sombra tridimensional.

Então, começamos a ficar diferentes. Max, sempre seguro de si; eu, cada vez mais sorumbático. Ele era a fotografia, eu o negativo.

Nossa rotina, até então, era única; pela manhã ficávamos em casa estudando, almoçávamos às 11 em ponto e seguíamos para a loja do pai. À noite, assistíamos às aulas preparatórias para a faculdade de Direito. Nunca víamos o retorno de Clarice da escola. Quer dizer, *eu* nunca via. Porque Max começou a arrumar os mais diferentes pretextos para se atrasar, eu seguia para a loja, e ele ficava na tocaia da nossa amada, isso descobri depois. Ele era cativante e enrolava a Mamma em tudo, enquanto eu, desajeitado, cumpria à risca os preceitos impostos por ela e mesmo assim vivia levando reprimendas e até gritos. Aos domingos, após o confinamento dos sábados, Max apanhava o bonde e ia, à tarde, assistir às partidas de *football* no campo da Jaqueira e, à noite, juntava-se a um bando esfuziante nas retretas da Praça do Derby, onde meninas embonecadas desfilavam, no *footing,* para rapazes cheios de si e vazios de pensamentos. Eu lia e, à noite, hipnotizava-me no cine Polytheama, em tramas como *O soldado desconhecido, Presas do destino* ou *O caminho do inferno* e me enredava, cheio de culpa (por causa de Clarice!), nos encantos de Gloria Swanson, Pauline Starke e Norma Shearer.

Um dia, desconfiado das artimanhas de Max, inventei uma dor de cabeça aguda para não ir à loja, tomei um cachete empurrado goela abaixo pela Mamma e fiquei à espreita. Por volta do meio-dia, Max tinha trocado de roupa, besuntado o cabelo, passado uma escovinha no buço arrogante e postou-se à janela, vigiando a esquina. Quando Clarice surgiu na calçada, escoltada pelo pai — com seu ar de ausente perpétuo — ele pegou um livro volumoso, enfiou debaixo do sovaco, ganhou a rua e começou a caminhar, num passo cronometrado para cruzar com ela uns metros mais à frente. Então aconteceu para mim o Inimaginável, a Catástrofe, a Traição! Numa coreografia satânica, ela largou a mão do pai — que continuou em frente, distraído — e abaixou-se para ajeitar uma das meias, reerguendo-se exatamente quando Max passava por ela e... eu não acreditava no que estava vendo pelas frestas de uma das janelas de frente de casa... estendeu sorrateiramente o bracinho fino em direção a Max... minha cabeça latejava... suas mãos se tocaram um segundo... meus olhos ardiam no esforço de reter a cena... ele recolheu um pedaço de papel que ela lhe passou... minha garganta era o deserto do Sahara... ela apressou o passo e novamente deu a mão ao pai... minhas pernas tremiam tanto que machuquei um pouco os joelhos de encontro à parede...

Dei por mim deitado em minha cama, a Mamma me aplicando compressas e ungüentos na cabeça, me xingando por ser um menino fraco, que não se alimentava direito nem fazia exercícios. Seus cuidados eram quase safanões. Como à noite ainda estava acamado, Max, antes de sair para as aulas, olhou-me meio irônico meio piedoso, abriu um sorriso zombeteiro: Harh, se tu não paras de tocar tanta punheta ainda vai crescer cabelo na palma das tuas mãos! E saiu rindo, sem atentar para a banana que lhe lancei do leito. Ele nunca me chamava pelo nome, era sempre irmão, como se eu não passasse de uma cópia dele.

Depois que ele saiu, toquei a cavoucar nas coisas dele, procurando a mensagem que Clarice lhe passara furtivamente. Vasculhei livros e papéis, gavetas e cadernos, e nada. Desalentado e aliviado ao mesmo tempo, conclui que ele devia ter colocado dentro do livro e levado para a aula. Com delírios de febre, esperei sua volta. Quando ele, depois de uma eternidade, voltou, lanchou alguma coisa, urinou no quintal, vestiu o pijama, deitou-se e apagou a luz — o tempo todo eu fingindo que dormia —, esperei mais um pouco, levantei de mansinho e, tateando no escuro, peguei os livros que ele jogara em cima da pequena mesa do quarto, fui à sala da frente, no escuro, todos dormiam, acendi uma vela e comecei minha busca. O bilhete estava dobrado entre as páginas de um tratado. Li e reli a frase várias vezes, com os olhos em brasa, as mãos tremendo e a cabeça vazia e as três palavrinhas em hebraico ficaram martelando em meu cérebro: "*Ani ochevet otchah*". A vela fenecia e eu junto, quando dei por mim estava no escuro, voltei para o quarto, guardei o papelzinho dentro do livro e caí na cama. Passei o dia seguinte acamado, a Mamma me forçando a ingerir goles horrorosos de xarope de bromureto, vendo Max entrar e sair, leve e feliz, repetindo mentalmente a frase que me matava e o fazia mais vivo, "Eu também te amo".

Quando a rotina se restabeleceu, dois dias depois, tudo estava mudado. Eu, Max, Clarice e o Mundo, com suas palpitações de vida e impulsos de morte. Eu não me juntava mais a Max para vê-la para passar para a escola, de manhã. Observava pelas frestas. Max, cada vez mais desenvolto, praticava com Clarice uma espécie de linguagem de sinais, da qual muita coisa me escapava. Certamente eles andavam se encontrando às escondidas... Os gestos eram expressões de coisas sabidas, exclamações felizes, interrogações apreensivas, reencontros confirmados. Eu, cada vez mais magro e pálido. Max, corado e encorpado. Ela, resplandecente em sua diminuta figura. Os irmãos gêmeos menos idênticos a cada dia.

Um dia, tudo se alterou.

Max não ficou a esperar a passagem de Clarice. Ela, surpresa, olhava, apreensiva, em direção à nossa casa. Eu tudo via pelas brechas da janela. Depois de um breve exercício de espionagem sobre meu irmão, descobri que Max desinteressara-se dela, como fazia com tudo, pois era dado a rompantes de entusiasmos, logo abandonando o objeto de interesse, para trocá-lo por outro, a conquistar. Meu irmão estava namorando uma garota sapeca, filha de um juiz, com quem se encontrava nas retretas do Derby.

Ficamos eu e Clarice, com a janela no meio. Ela passava arrastada pela mão do pai, o rosto novamente voltado para o chão, como nos primeiros dias de sua chegada. Eu, colado à janela, o coração batucando dissonante, sem coragem de expor a cara. Max lá, dentro, cumprindo alegremente seus rituais matinais, indiferente ao que não fosse espelho.

Um domingo à tarde, Max saíra todo perfumado, eu tentava ler um romance de Dostoievski, a cabeça pesava, abri a janela para respirar e olhei para a praça. Clarice estava na calçada de seu sobrado, entregando um livro a uma menina gorducha. Trocaram algumas palavras, a amiga despediu-se com um aceno. Ela ficou parada, olhos fitos no chão, distraída. Por um instante, levantou os olhos e fitou nossa casa. Recuei de supetão da janela. Dei um tempo, espichei o pescoço de novo: lá estava ela, absorta com algum espetáculo que se desenrolava a seus pés. Ela começou a caminhar, devagar, olhos no chão, acompanhando algo que se movia. Chegou ao final da calçada, dobrou a esquina, entrando numa rua lateral descalçada. Eu estava intrigado. Resolvi seguí-la. Cruzei a praça correndo e cheguei cauteloso à esquina. Ela desaparecera. Pé ante pé, fui avançando. Calculei que devia estar no terreno baldio, bem perto. Aproximando-me cautelosamente, abaixei-me ante uns arbustos. Por entre as ramas, divisei seu vulto. Escondido pelo mato, avancei. E vi. Ela estava sentada no chão, os joelhos cruzados, de perfil para meu ponto de observação, totalmente concentrada. Segurava algo entre os dedos indicador e polegar, olhando fixamente. Chorava, em silêncio, dois grossos filetes escorrendo por suas faces pálidas. Cheguei mais perto, com o maior cuidado, protegido pela folhagem. O que ela segurava entre os dedos era algo preto, que se mexia. Com grande esforço da vista, julguei distinguir uma barata! Não sei quanto tempo se passou: ela segurando o bicho asqueroso e chorando, compenetrada como jamais a vira. Eu, petrificado, segurando a respiração. De repente, ela pôs a barata na boca e começou a mastigá-la. Foi em dois tempos: primeiro, enfiou metade da barata, indecisa. O inseto se debatia em sua boca. Depois, ela empurrou o resto com os dedos e começou a triturar com os dentes, os lábios bem cerrados. Mesmo assim pareceu-me divisar um fio de gosma escorrendo pelo canto dos lábios. Não agüentei mais ver. Recuei rapidamente, atravessei a praça correndo, entrei em casa e mal cheguei ao banheiro nos fundos, vomitei em jorro.

Menos de um mês depois, Clarice e o pai se mudaram para o Rio de Janeiro. Vi-os entrar no carro de aluguel, com a bagagem escassa, em direção ao porto, para tomar o vapor. Max não estava. Eu saí à calçada e fiquei esperando o táxi dar a volta e tomar o rumo da rua da Imperatriz. Passou bem à minha frente. Ela olhou em minha direção, mas seus olhos não se fixaram em mim. Vagueavam pela fachada, procurando algo, em vão, e, por fim, me encontraram. Havia decepção naqueles olhos grandes e aquáticos. Mesmo assim, fiz um tímido aceno. Ela pareceu surpresa, olhou com mais atenção e finalmente me devolveu o aceno, no justo tempo em que o carro avançou e desapareceu na esquina.

•••

É essa a história.

Faz tanto tempo...

Espero que a memória não tenha me pregado uma peça. Penso que não, pois, hoje, quando já vivi além da conta, posso não me lembrar do que jantei ontem, mas recordo com muita nitidez dos fatos vividos nas épocas mais recuadas. Tenho mesmo a sensação de que estou regredindo ao passado e em breve serei criança novamente...

HOMERO FONSECA
Nasceu em Bezerros (PE), em 1948. É jornalista e escritor. Autor de **Viagem ao planeta dos boatos**, **A vida é fêmea** e **Roliúde**, entre outros. Vive em São José da Coroa Grande (PE).

O silêncio do pai

O encontro com Paul Baranya em Budapeste, o imundo restaurante japonês em Madri e o livro de Autran Dourado

"Me indique um bom livro." Quando este pedido — quase uma súplica — chega-me, adentro uma região de sombras e dúvidas. Alguns me olham como se eu fosse um farol a iluminá-los o caminho de escuridão. Não desconfiam a biruta desnorteada que rege os movimentos deste espantalho pelo labirinto da literatura.

Com espanto, admiro a ansiedade, insegurança, de meu interlocutor à espera de alguma salvação. Deseja jogar-se no buraco escavado no solo arenoso e voar feito a Alice de Carroll. Mas não sabe, não desconfia, por que janela, porta, fenda, mísero vão. Então, a súplica: "Que livro devo ler?". Na tentativa de não decepcionar, busco na memória os livros que deixaram marcas expressivas em mim, que ajudaram a construir este edifício em ruínas. Recolho a frase, um tanto piegas, é verdade, do autor húngaro Paul Baranya: "A literatura é um valioso tesouro que devemos procurar a vida toda. E, quando encontrado, é preciso dividi-lo com generosidade com os demais". O conselho — ou seria uma piada? — chegou-me durante um dos mais gélidos invernos de Budapeste, no final dos anos 90. Espécie de tradutor — aprendi húngaro com minha bisavó materna —, acompanhara o escritor e jornalista José Castello em uma missão complicada: entrevistar Baranya, um escritor arredio, como o definiu Castello. Ao fim, trouxemos na mala apenas esta frase, poucos monossílabos e uma gripe monumental.

Na volta ao Brasil, fizemos uma pequena parada em Madri — cidade onde pretendia morar. A intenção, além de conhecer uma livraria especializada em livros sobre alquimia, próxima à estação Atocha, que sofreria um terrível atentado em 2004, era levar Castello ao restaurante mais antigo do mundo: o Botín, fundado em 1725, cujos camarões gigantes ao vinho são uma especialidade quase obscena. Ali, Goya lavou pratos.

No devaneio da caminhada, nunca chegamos ao Botín. Acabamos num restaurante dos mais sujos ao lado da Plaza del Sol, diante da banal (mas famosa) estátua do urso. O sabor da comida compensou a sujeira milenar do restaurante. Antes que sushis e sashimis dominassem nossa atenção, Castello falou longamente sobre literatura e fracasso. Talvez ainda impressionado com a estranha e taciturna figura de Baranya. Atento a suas palavras, deixei-me levar pelos corredores que me arrastaram até os livros — um caminho errático e tortuoso. Após algum tempo, o silêncio infiltrou-se por todo o restaurante — filme mudo em câmara lenta. Aproveito para dizer o quanto Baranya é parecido com meu pai. Olhá-lo é estar diante de um espelho em cujo reflexo reluzem os traços de um homem simples, palavras entrecortadas e gestos lentos e tímidos — meu pai. Recupero também a teoria piegas de Baranya: a literatura é um tesouro que devemos dividir.

Numa tarde abafada de janeiro — lembro do ventilador a espalhar folhas de jornal pela biblioteca — ele me fez o pedido que até hoje tento compreender e atender: "Filho, me empresta um livro para ler". O detalhe está, penso agora, neste "para ler". Ele desejava percorrer a trilha por onde eu me perdia, tateava na escuridão — era o João a jogar migalhas de pão pela floresta.

O estrondo daquelas palavras vindas da boca que tão pouco se oferecia atirou-me sem qualquer delicadeza na imensa região de sombras. Tateei as prateleiras feito o cego que busca amparo para atravessar a avenida raivosa. Um livro. Era urgente encontrar o livro do pai. Qual? Nunca o vira antes com um livro nas mãos. Nunca o vira dormir com um romance sobre o peito. Nunca lera histórias para nós. Nunca tivera uma biblioteca em casa. O estudo precário nos confins do universo possibilitava apenas a leitura de jornais. O que lhe dizem as letras impressas no papel? Que mundo aqueles olhos liam, encontravam? Lia para negar a existência ou para comprovar a ausência?

Perguntas que nunca fiz, mas que naquele momento — em pânico — enchiam-me de insegurança. Na escuridão, encontrei Autran Dourado — autor que pouco li. Agarreime a um livro dele, retirei-o da estante e cego entreguei-o a meu pai: "Leia este", disse com a voz fraca e envergonhada. Não sei que livro era, apagou-se completamente de mim. Terá mesmo existido?

Conto esta história — uma das tantas derrotas que me cercam — ao Castello, enquanto ele acaricia a capa de *Brasil*, o estranho romance de Paul Baranya. Ele não diz nada, apenas ouve. Talvez entenda o fracasso no acúmulo de minhas palavras.

Alguns dias após o inusitado pedido, meu pai retornou. Sem dizer palavra, estendeu-me o livro. O silêncio preencheu a bolha que nos envolvia. Lentamente, devolvi o exemplar à estante. Segue lá entre os demais livros de Autran Dourado. Qual será? Nada dissemos um ao outro. Não perguntei se lera até o fim, se entendera a história. Ele apenas fez o gesto lento — imenso iceberg a cortar o oceano na noite sem estrelas.

Meu pai nunca mais me pediu nenhum livro "para ler". Eu sempre o encontro em cada página virada. Mas como diz Baranya: "Nenhuma palavra é capaz de dar conta do silêncio escondido dentro de cada um de nós".

NOTA
Crônica publicada originalmente no site Vida Breve (www.vidabreve.com), em 10 de janeiro de 2011.

GABRIELA VERÓNICA GONZALES

TRADUÇÃO: RONALDO CAGIANO

IMPRESSÕES

Voar com asas quebradas
sorrir já sem dentes,
comer sem estômago,
amar com correntes,
morrer já sem vida,
rezar sem fé,
negar a existência
de um rancho sem teto
amar às escondidas
e crer que se ama.

(...)

Meus pés são garras,
estrias escavadas
em poços de consciência.

Eu te olho...
testa franzida
que espreme pensamentos
pressentimentos, esquecimentos.
Carne suave
Frágil, servil.

Que sois
senão um desejo
que se afoga
na parede?

Mas as paredes duram pouco,
o medo dura pouco.
Besta que carrega todos os dias
Homens que carregais os dias...

Basta de bestas!
basta de homens
basta de esquecimentos!

(...)

Temos ouvido que só uma ferida
acalmará outra ferida

Então apunhalemos o fraco em sua
fortaleza
esmaguemos o inocente em sua inocência

que o sangue está
chamando
por nós!

(...)

Estremeço
diante da chuva cósmica de escuridões.
Caímos para sempre
mas não morremos, isso é terrível.
E este medo
a viver amanhã
para seguir carregando
com os cadáveres
de nossos sonhos.

GABRIELA VERÓNICA GONZALES nasceu em Rafael Calzada, Argentina, em 1969. É autora de **Persona frágil** (2001).

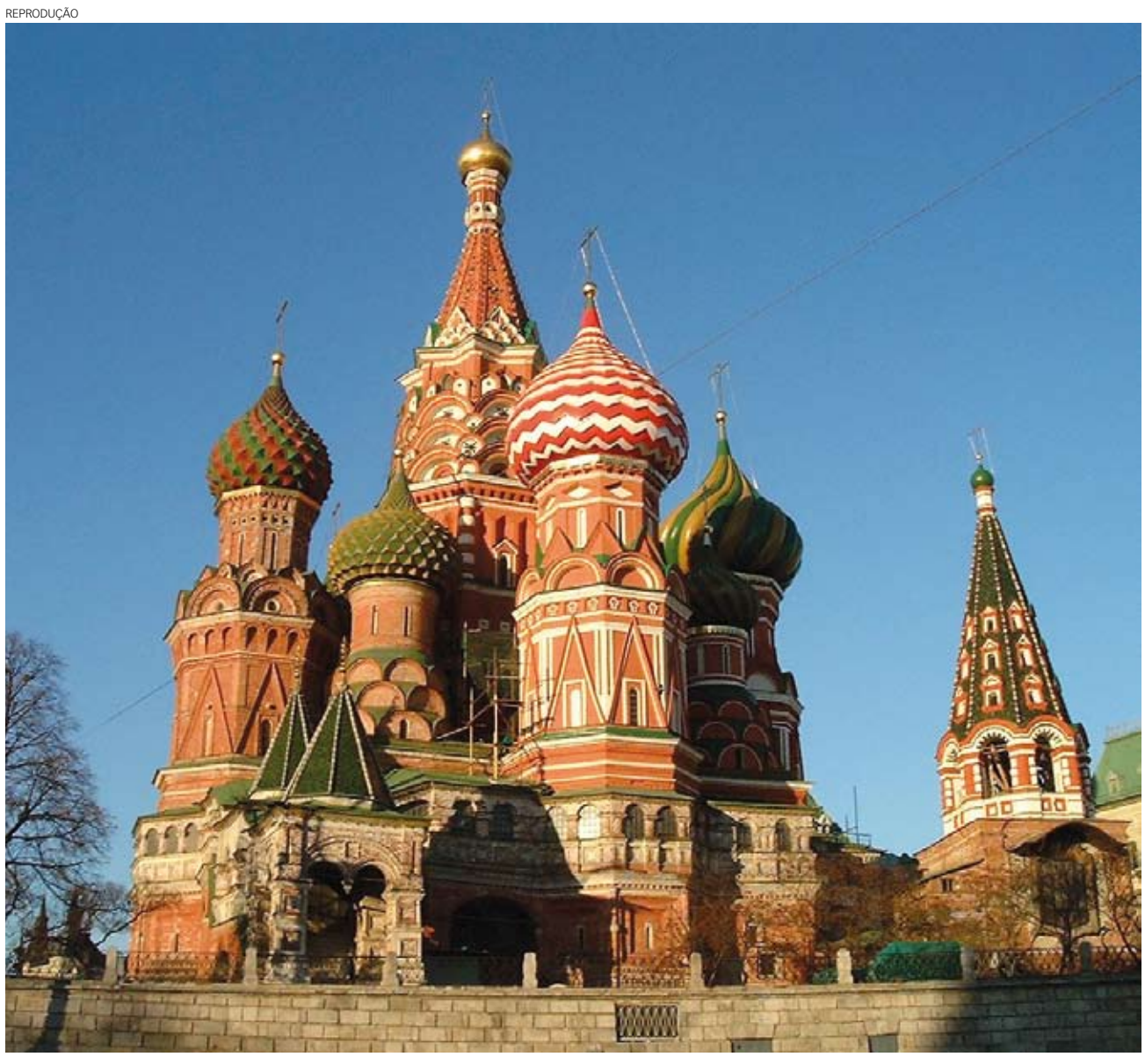
RETTAMOZO

BRASIL

Vendo o comunismo acabar

No início dos anos 1990, um passeio por Moscou, uma cidade de mortos ou semivivos

REPRODUÇÃO



18.08.1991

Moscou. Poderíamos ter ficado em Praga. Faltava ver Brueghel (*Colheita do feno* — aquele único Brueghel que nos faz falta) e Lucas Cranach. Saímos tristes com isso. Não era preciso ter chegado a Moscou ontem à tarde. Poderíamos ter ficado em Praga para ver as casas de Dvorák e Smetana.

No último dia, vimos a casa de Kafka (anotações no bloco azul). Vimos também uma exposição sobre o *Gulag*: traumática, pois era em Praga, a caminho daqui. E uma frase sempre me vem: "Como esses comunistas brasileiros puderam conviver com isso? Não nos contaram nada! E Prestes? Era mesmo um energúmeno!".

Penso: se os russos tivessem declarado guerra aos Estados Unidos, perderiam rapidamente. É um desastre o que vejo já por aqui.

Penso: agora sei por que Napoleão voltou das portas de Moscou...

As ruas são sujas. Detritos, remendos nos asfaltos, prédios velhos, casas decadentes e as pessoas mal vestidas, meio sujas. Parece Terceiro Mundo. E pensar que muitos morreram por este ideal...

No hotel onde estamos — Intourist — na rua Gorki, há uma multidão de gente e hóspedes. Na porta, choferes de táxi disputam quem sai. O preço seria 25 ou 30 rublos (igual a um dólar). Pois cobram cinco dólares. Você pechincha, pode sair por dois dólares. Ludmila , que é russa acabou de pagar 50 rublos.

Prostitutas pelo hotel. Estão mancomunadas com os funcionários. Distribuem-se por categorias: as mais lindas no restaurante e as outras nas escadas e corredores. Soviéticos não podem entrar aqui, só estrangeiros (e as putas, é claro). Aquelas caixinhas que na rua Arbat custam 500 ou 1.000 rublos aqui valem 500 ou 1.000 dólares.

Tudo se parece muito com Cuba.

Filas por todas as partes, sobretudo no Pizza Hut, McDonald's e Baskin-Robbins. Mas só estrangeiros podem entrar.

Parece muito com Berlim Oriental que conheci antes da queda do Muro. Só que tem mais gente.

Garçons e pessoas que atendem, sempre de mau humor e desatentos.

A comida é baratíssima no hotel: cinco dólares para vinho, branco e dois tipos de caviar (vermelho e preto).

Lá fora, na rua, um conjunto animado de rock. Pessoas aplaudem: "Rock around the clock". Os cantores têm mais de 30 anos e vestem jeans. Fernando Sabino que começou a tocar numa banda aos 70 anos faria sucesso aqui.

É um espanto: é necessário um visto para ir a Stalingrado. Um visto para ir ao próprio país. No escritório do hotel uma moça da Tailândia desanimada, querendo voltar ao seu país, chegou há um dia e está desesperada, não entende nada, não pode viajar nem fazer turismo.

Em frente ao hotel, um grupo de crianças mendigando, descalças, tipo ciganas. Os porteiros/guardiães são em geral ex-combatentes.

Fomos à Praça Vermelha ontem à noite e hoje de tardinha. É imponente. Belíssima. Não tem nada a ver com o resto da cidade. A bandeira vermelha tremulando. Embaixo o túmulo de Lenin, um guarda e a multidão de turistas.

O problema é que não há indicação em nenhuma língua estrangeira, tudo em caracteres cirílicos.

Nossa sensação é de incômodo e desconforto. E de pena deste povo. Quanto tempo perdido nessa revolução, que será apenas um parêntesis idealístico e brutal na história!

E o que se perdeu?

A alegria que se perdeu?

O talento que se perdeu?

Não apenas as vidas, porque as vidas se perdem às vezes, mas o que se perdeu — humilhados e ofendidos na recordação desta casa de mortos ou semivivos.

NOTA

Três dias depois, houve um golpe contra Gorbachev, precipitaram-se as coisas que estão narradas em **Agosto 1991: estávamos em Moscou** — livro que escrevi com Marina Colasanti.